

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

ⴰⵙⵉⵏⴰⴳ ⴰⴳⵍⴷⴰⵏ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ

INSTITUT ROYAL DE LA CULTURE AMAZIGHE

المبدعون بالأمازيغية في الدار البيضاء

- الفنان احيا نموذجا -



عمر أمرير

2008

إهـــــداء ٢٠١٠
أكاديمية المملكة المغربية
المغرب

عمر أمرير

المبدعون بالأمازيغية في الدار البيضاء

ـ الفنان احيا نموذجا ـ

2008

منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
سلسلة تكريم رقم – 4

الكتاب : المبدعون بالأمازيغية في الدار البيضاء. الفنان احيا نموذجا.
المؤلف : د. عمر أمرير.
الناشر : المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
صورة الغلاف : الفنان احيا بوقدير إلى جانب العلم المغربي في موسكو 1988 م.
المطبعة : مطبعة المعارف الجديدة – الرباط
رقم الإيداع القانوني : 2008/0695
ردمك : 9954-439-94-3

الإهداء

إلى

- **الأستاذ الدكتور عباس الجراري :**

تكريما لإشرافه على البحوث الجامعية الأولى في الشعر الأمازيغي منذ سنة 1972م.

- **والأستاذ محمد بنعيسى :**

تنويها بدعمنا لإنقاذ روائع أمازيغية عريقة والتعريف بها في المحافل الدولية ـ لما كان وزيرا للشؤون الثقافية.

- **والأستاذ أحمد بزيد الكَنساني :**

اعترافا بخبرته الغميسة وبجودة إبداعه في الشعر الأمازيغي.

- **وإلى الأركيولوجي عبد السلام أمرير :**

تشجيعا لجهوده في علوم الآثار. وفي التراث الأمازيغي.

التمهيد

الفنون الأمازيغية، قبل نهاية عهد الحماية الفرنسية باستقلال المغرب سنة 1956 م، وإلى أقدم ما يظن، كانت مزدهرة خارج قبائلها الأصلية، في مدن مغربية، مثل تيزنيت، وتارودانت، وأكادير، والصويرة، ومراكش، التي كلها مدن في النصف الجنوبي للمغرب، يؤهلها موقعها الجغرافي والبشري واللسني، لتستمر فيها الفنون الأمازيغية جيلا بعد جيل.

كل ذلك بديهيا، لأن من بينها مدنا أمازيغية، لسنيا، مثل مدينتي أكادير، وتيزنيت. ومنها مدن تسيطر فيها الدارجة المغربية وسط مجال جغرافي لقبائل أمازيغية، يتقاطر سكانها على حلقات فنونهم في الساحات العمومية للمدينة. ويتزودون بالسلع والحاجيات يوميا من أسواقها، مثل ما هو مألوف في مدن : مراكش، والصويرة، وتارودانت.

إذا كانت كل تلك الأسباب تؤكد منطقيا وجود الفنون الأمازيغية في مدن جنوبية، فإن واقع مدينة الدار البيضاء مغاير كلية، إلى حد يصعب التسليم اليوم بالقول إن الفنون الأمازيغية السوسية كانت فيها متجدرة ومتجددة الازدهار لأجيال متلاحقة طوال قرنين وربع من الزمن، وليس بعد سنة 1956 التي استقل فيها المغرب فتدفق المهاجرون على العاصمة الاقتصادية للمملكة من كل الجهات واللغات والحرف والفئات والكفاءات.

تعود صعوبة الاقتناع بالحديث عن استقرار، والقول بازدهار تلك الفنون، إلى أسباب منها كون اللغة السائدة في الدار البيضاء هي الدارجة المغربية وليست الأمازيغية، ثم البعد الجغرافي الشاسع عن موطن الفنون الأمازيغية، حيث نجد أن أقرب قراها تبعد بمئات الكيلومترات عبر اتجاهي مراكش والصويرة، في حين تبعد أخرى بما يتجاوز الألف كيلومتر في اتجاه التخوم الصحراوية جنوبا.

لكي يستوعب جيل بداية القرن الواحد والعشرين ـ زمن السفر بالطائرة والقطار المكوكي ووصول الطريق السيار إلى مراكش، هذه السنة ـ لكي يستوعب كيف كانت موانع السفر بين الدار البيضاء وسوس، قبل بدء شق الطرق في الثلث الأول من القرن العشرين. نشير إلى أن الفنان الذي يريد أن يسافر يومئذ من أقصى سوس في اتجاه الدار البيضاء قبل سنة 1929م ـ مثلا ـ يجب عليه أن يكون قادرا على السفر راجلا، أو في ركب القوافل حوالي الألف كيلومتر. نصفها الأول يواجه فيه صعوبات اختراق المسالك الوعرة لمرتفعات وأودية السلاسل الشامخة لجبال الأطلس المنيع صيفا، والمحظور اجتياز فجاجه عند تساقط الثلوج شتاء. والنصف الثاني من الطريق يفترض اجتياز السهول المترامية الأطراف بحراسة "الزطاط" ـ المكلف عادة بأمن المسافرين ـ وبعده ضرورة الحصول على رخصة التنقل من إدارة الحماية الفرنسية في إبانها الممتد من 1912 إلى 1956. وتزيد الصعوبة حين لا يتكلم الأمازيغي السوسي غير الأمازيغية في مناطق معربة.

ولتسهيل الأمور نقول : إننا لا نقصد الحديث عن الفنون الأمازيغية في المرحلة التي كانت الدار البيضاء تسمى بالاسم الأمازيغي "أنفا" ـ المرتفع ـ منذ أقدم العصور السحيقة، لأن تلك الفترة انتهت بما يستحيل معه استمرار الفنون الأمازيغية السوسية، بعدما احتل البرتغاليون المكان في القرن السادس عشر، وطردوا المغاربة في اتجاه الرباط. وبعدها سيغيرون الاسم الأمازيغي "أنفا" - المرتفع - بالاسم البرتغالي كازابلانكا - Casablanca - وسيواكب ذلك تعريب الشاوية نهائيا قبل القرن الثامن عشر بعدما ذكر الحسن الوزان بأن الشاوية - قبل ذلك - كانوا في القرن السادس عشر الميلادي - العاشر هجري - لا يزالون يتكلمون اللغة الأمازيغية.

كل هذا يؤكد أننا لا نتحدث عن وجود الفنون الأمازيغية السوسية في ذلك المكان، خلال تلك الحقب القديمة، بل الزمن الذي نقصده هو ما بعدها في أواخر القرن الثامن عشر وبالضبط منذ سنة 1784 م.

ذلك التاريخ هو بداية المرحلة التي يعنينا شأن الفنون الأمازيغية في قلب الشاوية. ففي تلك السنة أنهى السلطان سيدي محمد بن عبد الله بناء المدينة التي وجد مكانها مجرد دشر خرب، معروف بالاسم البرتغالي كازابلانكا - Casablanca -.

لما بنى السلطان مرافق المدينة، وغير اسمها البرتغالي، باسمها المغربي : الدار البيضاء، قرر، إعمار المدينة أول الأمر بحامية من الرجال العارفين المتمرسين بشؤون البحر ليتمكنوا من عمارة المدينة وحراسة سلامة مرساها، لذلك استقدم السلطان 2.000 رجل من القبائل المنتمية إلى "ايحاحان" الناطقين بالأمازيغية السوسية بين الصويرة وأكادير. استقدمهم وفق عادة الإدالة العسكرية، بنسائهم وأطفالهم وكل أفراد أسرهم. فانتقلوا بلغتهم الأمازيغية السوسية، وبعاداتهم الاجتماعية والعلمية، وكذلك بفنونهم الفردية والجماعية وكان إلى جانب فن "أحواش" فنون أخرى مثل "تانكيفت" - اللوحات الاحتفالية البهيجة لمراحل حفل الزفاف - وكذلك "فن الروايس" المحترفين في المدن،

وفن "أهياض" ـ موسيقى الرماة الرياضيين ـ بالإضافة إلى فن "باقشيش" ـ الرجل الساخر في نوع من المونولوج الهزلي ـ.

نعم، في بداية تاريخ الدار البيضاء، شكل الأمازيغيون أغلبية سكان مدينة الدار البيضاء سنة 1784 م ثم ألحق بهم السلطان أسرا من دكالة، ثم أسرا من الشاوية التي تنتمي إليها الدار البيضاء، ويلحق بالجميع أسرا من تادلا.

هكذا ستكون الفنون الأمازيغية في صدارة الفنون المغربية التي عرفتها مدينة الدار البيضاء طوال قرنين وربع من ذلك العهد إلى يومنا هذا. إلى درجة تشكلت فيها مدرسة فنية أمازيغية نسميها "المدرسة البيضاوية" في مقابل مدارس أخرى منها "المدرسة السوسية" وراء جنوب الأطلس الكبير والمدرسة المراكشية في شماله نحو مراكش.

أجل إن للمدرسة البيضاوية جذورها التاريخية في الدار البيضاء منذ سنة 1784 ثم نمت وتطورت عبر مراحل يمكن أن نرصد محطاتها الكبرى بالتدرج الآتي :

أولا. القرن الثامن عشر :

المحطة الأولى لاستقرار الفنون الأمازيغية لقبيلة "ايحاحان" الناطقة بالأمازيغية السوسية في الدار البيضاء سنة 1784 م.

ثانيا. القرن التاسع عشر :

المحطة الثانية، التي رغم غموضها، فهي حاضرة في الشعر الأمازيغي الذي وصلنا منه ما يتحدث عن محاولة الفرنسيين إقناع السلطان في فاس بإنشاء مؤسساتهم في الدار البيضاء أواخر القرن التاسع عشر. وكذلك شعر آخر يتحدث عن الطاعون المميت الذي عزل الدار البيضاء سنة 1878 م. وهناك في الشعر الأمازيغي ما يفضح سوء استغلال الأجانب مرسى الدار البيضاء بنهبهم خيرات المغرب في أواخر ذلك القرن. وجل ذلك الشعر صار يضمن إلى القصائد المشهورة بعنوان "عام ثلاثين" الهجري، الموافق لسنة 1912 الميلادية المقرونة في تاريخ المغرب بإعلان عهد الحماية الفرنسية.

ثالثا. القرن العشرين :

المحطة الكبرى التي ازدهرت فيها الفنون الأمازيغية بالدار البيضاء منذ أوائلها إلى أواخرها عبر مراحل لم يبق لنا منها إلا الأشعار المخطوطة أو المنشورة أو المسجلة في أسطوانات 78 لفة مما يساعدنا على التدرج كما يلي :

1. نصوص 1907 م وتنقسم إلى قسمين :

أ. نصوص تصف الهجوم الاستعماري على الدار البيضاء وفيها ندد الشعر الأمازيغي بالاعتداء الاستعماري الذي ارتكب فيه جنوده مجزرة بشرية ذهب ضحيتها سكان مدينة الدار البيضاء.

ب. نصوص وصف انتفاضة الشاوية التي شارك الشعر الأمازيغي في دعم انتفاضة قبائل الشاوية ضد الجيوش الفرنسية.

2. نصوص خاصة بإعلان الحماية الفرنسية على المغرب 1912م الخاصة في الشعر الأمازيغي بظهور الموضوع الجديد المشار إليه سابقا بعنوان "عام ثلاثين" الهجري، يتناول انعكاسات إعلان بداية عهد الحماية الفرنسية في المغرب تلك السنة.

3. الحرب العالمية الأولى 1914، تدفق الفنانون على الدار البيضاء وواكبوا أجواء الحرب في فنونهم، كما تؤكد الأسطوانات والمخطوطات وما نشره الباحثون الأوربيون في تلك الفترة حول الشعر الأمازيغي.

4. نصوص 1920، فيها تطور ظهور الملامح الواضحة لمميزات المدرسة البيضاوية في الفنون الأمازيغية برءاسة الرايس محمد بن لحسن ساسبو المولود بعيدا في قريته الأمازيغية أواخر القرن التاسع عشر، والمتوفى سنة 1948 بالدار البيضاء. وفي مقابلها، المدرسة السوسية التي يرأسها هنالك في سوس الرايس الحاج بلعيد، المولود بدوره في القرن التاسع عشر والمتوفى بين سنتي 1945 - 1946 في سوس، وثالث المدرستين المدرسة المراكشية التي كان يشرف عليها الرايس مولاي موح، ولكل مدرسة ما يميزها في مضامين تفرضها بيئتها وألحان موسيقية تلائم وسطها ورقصات تعبيرية ترضي ذوق جمهورها.

5. أسطوانات ما بعد 1929، حيث تضاعف ازدهار تسجيل أغاني الروايس في الأشرطة الأصلية لفروع الشركات الأوروبية، التي يكاد يكون لكل فرع وسيط من كبار الروايس السوسيين في الدار البيضاء. وترسل بعد ذلك إلى أوروبا ليتم نسخها في الأسطوانات.

6. نصوص ما بعد 1939، بداية ركود عملية تسجيل أصول الأسطوانات في الدار البيضاء بسبب اندلاع الحرب العالمية الثانية. في حين ازدهرت في العروض الفنية أغاني الحرب ومآسيه، والحديث عن بطولة المجندين المغاربة لتحرير فرنسا من الاحتلال الألماني، وحتى مؤتمر أنفا في الدار البيضاء 1943 كان موضوع الشعر الأمازيغي الذي أبان عن جزئيات مهمة، تفيد الدارسين.

7. مرحلة 1948 م وفيها مات الفنان محمد بن لحسن ساسبو زعيم المدرسة البيضاوية، وتفرع عنها تلامذته مؤسسين مجموعات جديدة، هي التي ستشارك في ازدهار المرحلة المقبلة وإلى يومنا هذا.

8. نصوص 1949 م التي برز فيها الرايس الحسين جانتي بعد موت أستاذه الرايس ساسبو في الدار البيضاء، برز فيها. بالتخصص في أغاني الشعر النضالي والسياسي فيما يغنيه وسط حلقات المئات من عشاق شعره، في وقت انبثقت فيه البروليتاريا المغربية بالدار البيضاء، وكانت نسبة الأمازيغيين السوسيين مرتفعة فيها.

وفي ربيع تلك السنة، أقدمت القوات الاستعمارية الفرنسية على اعتقال جانتي ومحاكمته، وفي الأخير تم نفيه عن الدار البيضاء، والحكم عليه ثانية في سوس بالإقامة الجبرية في قريته إلى أن استقل المغرب.

9. نصوص 1950، حيث لمع في الدار البيضاء نجم الرايس احمد أمنتاگ الذي تأثر بأستاذيه: مولاي علي ـ تلميذ ساسبو ـ في الحفاظ على جودة اللحن الموسيقي، والحسين جانتي ـ تلميذ ساسبو كذلك ـ في توجهه نحو الشعر الثوري، إلى أن تم إلقاء القبض عليه

من طرف المستعمر ونفي بدوره إلى سوس، بعد ضبطه يغني شعرا يدعو المغاربة إلى المقاومة والثورة من أجل إعادة الملك المنفي المغفور له محمد الخامس، واستقلال المغرب.

10. أخبار 1954، عرفت قدوم الرايس امبارك بونصير من "تيديلي" جهة وارزازات ليستقر بعائلته الفنية في الدار البيضاء، التي سيصير فيها بعض أفرادها سلاطين الموسيقى الأمازيغية: فالرايس محمد بونصير سلطان الرباب، والرايس حسن بونصير سلطان "لوطار" رحمهما الله..

11. نصوص 1956، التي انتهى فيها عهد الحماية الفرنسية وبدأ استقلال المغرب الحديث، فتقاطر كثير من الفنانين على الدار البيضاء لتسجيل أغانيهم الوطنية، وكان في صدارة العائدين الرايس احماد امنتاگ، والرايس عبد السلام جالاف، والرايس لحسن بومارگ، والرايس بريك بنعدي لمتوگي، والرايس محماد أوتاولوكلت وغيرهم كثير... بالإضافة إلى عديد من الفنانات النساء.

في هذه المرحلة، سيستمر ازدهار نوع آخر من الفنانين الأمازيغيين الذين لا تشير المصادر إليهم إلى أن انقرضوا من الدار البيضاء، بل من المغرب كله، ونعني بهم اليهود الناطقين بالأمازيغية المهاجرين إلى الدار البيضاء من الجنوب. وقد كان في صدارة الرجال الرايس يوسف بوزلماض الذي كان آية في عزف آلة الرباب. ومن النساء الشاعرة "سوليكا" التي ما زلت أتذكر كيف كانت تحاور غيرها من المسلمين الأمازيغيين بالشعر الرفيع.

12. نصوص بدايات استقلال المغرب إلى أوائل الستينيات من القرن العشرين الماضي، حيث استقرت في الدار البيضاء أسرة فنية مشهورة، وهي أسرة "بن ادريس" التي يتزعمها الحاج عبد الله بن دريس المزوضي وعلى يده تخرج عديد من الفنانين والفنانات، فكانت الرايسة رقية الدمسيرية في الصدارة.

13. مرحلة بداية الستينيات، نفسها، سيرتفع النجم الساطع في سماء الأغنية الأمازيغية بالدار البيضاء، الرايس الحاج محمد الدمسيري، الذي سيصير قطب الفنانين... وأستاذ الجيل بعده، وهو بدوره سليل المدرسة البيضاوية لتخرجه على يد الحاج احماد أمنتاك السالف الذكر، والمتخرج بدوره كما سبق أن رأينا على يد الرايس مولاي علي والرايس الحسين جانتي وكلاهما من تلامذة الرايس ساسبو المولود في القرن التاسع عشر.

إذا انتقلنا من هذا التمهيد الذي يعكس ما تزودنا به المصادر في مجال فن واحد وهو فن الروايس فإن الآتي من مباحث فصول الكتاب ستركز على الفن الخاص بالشعراء إيماريرن في الاحتفال الفني أحواش وسيكتشف بعضنا أن الشخصية الفنية للمبدع الأمازيغي لا تتكون بالصدفة كما يظن بعض، بل هي نتيجة تداخل عديد من العناصر وفق "تربية فنية أمازيغية" صافية خالصة عريقة، بدأت في حياة الفنان احيا منذ ميلاده في بيئة تمتاز بكون ذهنية سكانها متوازنة عقيدة، وعملا، وفنا... فرضع الطفل الشعر من ثدي أمه الفلاحة، المتدينة الفنانة، ثم نهل الموسيقى العريقة من المنبع الصافي لوالده، الراعي، التاجر، الأمين، الفنان. أما أعمامه وجميع أفراد أسرته فكلهم ذكورا وإناثا، غرسوا في أعماق ابنهم احيا بهجة الاحتفال الجماعي وأبعاده الرمزية الدالة على التآزر والتآخي، والتصافي، ليأتي عمه الشاعر الكبير أولهاشمي معلنا عن ميلاد فنان متكامل المواهب الإبداعية. في ثلاثي فن أحواش : "الشعر الحواري" و"الموسيقى الإيقاعية الأخاذة و"التعبير الجسدي النبيل"...

إننا فعلا إزاء آخر البصمات الدالة عند الأمازيغيين على وجود سابق لما نسميه "التربية الفنية" في أرقى درجاتها... ونؤكد أن الأغلبية الساحقة لجيل احيا من الفنانين المبدعين نشأوا وفق تلك التربية العريقة التي توسع الكتاب في إظهار كون الفنان احيا استثمر فعلا مهاراته الفنية، المتعددة لينعش الفنون الأمازيغية العريقة في الدار البيضاء حوالي ثلاثين سنة، ابتداء من أوائل العقد السابع من القرن الماضي، إلى أوائل القرن الواحد والعشرين هذا الذي تعتبر فيه سنة 2001 نهاية تلك المرحلة كلها وبداية نقيضها في تاريخ ازدهار الفنون الأمازيغية بالدار البيضاء خاصة، والمغرب عامة.

بل إن في هذا الكتاب رصد للإشعاع العالمي الذي حققه الفنان احيا بوقدير بالفنون الأمازيغية عبر القارات الخمس. ولكي لا يخرج القارئ بانطباع خاطئ فيظن أن احيا هو رائد الجولات الفنية العالمية، تفاديا لذلك نبادر قائلين إن ما قام به الفنان احيا في جيلنا نراه استمرارا لعادة قديمة تكاد تكون منسية حيث لم يرصدها معاصروها قبلنا. لذلك

حرصنا على رصدها في هذا الكتاب وهدفنا أن يتصور معنا القارئ ما فات التاريخ في مجال عادات الجولات الفنية الأمازيغية العالمية المنسية رغم أنها كانت كثيرة كما تدل على ذلك إشارات مهمة منها ما يعود بنا إلى القرن السادس عشر مثل الإعجاب بفنانين مغاربة [أمازيغيين] سافروا إلى انجلترة على عهد إليزابيث الأولى Elisabeth 1 ملكة إنجلترة 1558 (التازي، التاريخ الديبلوماسي للمغرب من أقدم العصور...، 1 : 144) التي اشتهرت بأنها تقرب إليها رجالات الأدب والفن. وفي سياق الإشارات إلى الرحلات الأوربية نشعر بأن ما سجله العالم الألماني كارل ولهام لخمان 1793 - 1851 من الموسيقى الأمازيغية (الجراري، عباس، من وحي التراث، ص. 96) قد يكون تم تسجيله في ألمانيا خلال إحدى الجولات الفنية. وفي السياق نفسه كون أقدم وأهم دراسة بالألمانية نشرت سنة 1894 في مدينة لايبزيك دراسة خاصة بالشعر الأمازيغي السوسي كانت دراسة ناتجة عن التحاق صاحبها هـ. شتوم H. Stumme بمجموعة من الفنانين الأمازيغيين في سوس سبق له أن تعرف عليهم هناك في ألمانيا وهم يقدمون عروضهم الأخاذة (هـ. شتوم، Sidi Hammu als Geograph). وقبيل الحرب العالمية الأولى 1914، اشتهر الرايس "أحمد المتجول بعروض فنية أمازيغية في أمريكيا الشمالية ما بين نيويورك، وشيكاغو، شرقيا إلى سان فرانسيسكو غربا، ثم إلى كندا.. كما تجول في بريطانيا، والنرويج، والدنمارك، والسويد، وسيلانده، وأوربا الوسطى والغربية، ويتقن الإنجليزية والفرنسية ويقرأ الأولى جيدا" على حد تعبير محمد المختار السوسي (خلال جزولة، 1 : 90).

هناك في الصفحة 149 من هذه الدراسة محاورة شعرية بعنوان : "ايسوتارن ايموريگ". سيتقمص فيها الشاعر احيا البيضاوي دور الفقيد الدمسيري البيضاوي، في حين سيتقمص الشاعر أجماع السوسي دور الفقيد اشتوك السوسي. وهذا كله تأكيد لشعور الجميع بأن احيا وأجماع منذ سنة 1989 وهما تجسيد إبداعي لاستمرار نهج الفقيدين : الدمسيري واشتوك زعيمي المدرستين المتأصلتين في تسلسل متواز إلى أن يتصل بحلقة أواخر القرن التاسع عشر حيث ولد الفنانان ساسبو، قمة هرم المدرسة البيضاوية، وحيث ولد زميله الحاج بلعيد، قمة هرم المدرسة السوسية.

إنه التوازي والتقابل والتكامل الإبداعي بين الفنانين الأمازيغيين في الدار البيضاء وأمثالهم في سوس، مما سنرصد ما وصلنا من أخبار ماضيه وما نحن عليه شهود في حاضره اليوم من خلال هذا الكتاب : "المبدعون بالأمازيغية في الدار البيضاء - الفنان احيا نموذجا" الذي نقدمه اليوم نموذجا لغيره من مئات المبدعين والمبدعات الأمازيغيين السوسيين في مدينة الدار البيضاء. تقديما سيفضي بالقارئ والدارس إلى إعادة النظر في كثير من المسلمات الخاطئة، والانطباعات السلبية الراسخة في الأذهان من كون فن الروايس وحده هو الذي كان مزدهرا في مدينة الدار البيضاء. بينما هناك ازدهار فن أحواش وشعر "إيماريرن" ولكن لا يوجد مصدر يؤرخ لذلك الفن في الدار البيضاء رغم أنه هو السباق إليها...

كما نؤكد في الآن نفسه أن حرصنا في عنوان هذا الكتاب على استعمال مصطلح «آمارير" عوض غيره من المصطلحات نقصد به تنبيه وتحفيز المبدعين والدارسين والمتلقين ليستوعبوا جميعا أننا في مرحلة مخضرمة وحاسمة، تحتم علينا دقتها مواكبة الفترة التاريخية الجديدة بعملين متكاملين ومتلازمين.

1. المحافظة على الفنون العريقة باعتبارها تراثا إنسانيا لا وجود لمثله إلا في المغرب. والمحافظة على المصطلحات التي سبق لمبتكريها أن وضعوها في أجيالهم وعصورهم للدلالة عليها بدقة متناهية تستحضر في الذهن نوع الفن، وموضوعه، وطرق أدائه وحتى شكل الآلات الموسيقية المصاحبة له، والوظائف المتعددة التي يؤديها.

2. ابتكار المصطلحات الجديدة الضرورية لما قد يبتكره جيلنا لغير المسبوق منها في تاريخ الفنون الأمازيغية، ويجب أن يتم ذلك بتطبيق قواعد اللغة والنحو والصرف، مع الحرص على الاستفادة من قواعدها في النحت الذي يتيح إمكانيات متميزة لصياغة المصطلحات المعاصرة الدقيقة.

كل ذلك من بين أهداف هذه الدراسة التي نعيد القول بأن هدفنا العلمي هو أن نصحح بها عديدا من الانطباعات الخاطئة، والراسخة في أذهان غير العارفين بحقيقة تجدر الفنون الأمازيغية السوسية، واستمرارها مزدهرة جيلا بعد جيل، عبر مراحل تاريخ المدينة، منذ أن سميت الدار البيضاء، بقرنين من الزمن وزيادة، أي منذ سنة 1784م.

والله الموفق.

د. عمر أمرير

الدار البيضاء، 2008/01/16

الباب الأول :

احيا : النشأة - الدار البيضاء - الرحلات

الفصل الأول
النشأة الفنية

المبحث الأول : ميلاد احيا

1. «أفايان»، شاعرية مسقط الرأس.

"أفايان" اسم قرية تجاور قرية "مكزارت" وهما معا من مجال "النيحيت" في الربع الشمالي من القبيلة الكبيرة "ايدا وزدوت" التي تتوسط قبائل : ارغن، وايدا أوفينيس، ايندا وزال، ايدا وزكرى، ايدا أوكنسوس، ايدا أونيضيف في أعماق سلسلة جبال الأطلس الصغير بسوس وتعتبر مدينة تارودانت أقرب المدن إليها.

اسم القرية الأمازيغي مركب من لفظة «أفا» أي : المرتفع، ومن أداة الإشارة إلى البعيد «آن»، فيكون معناها هو «ذلك المرتفع».

كانت قرية "أفايان" في أواخر الأربعينيات من القرن الماضي، زمن ميلاد احيا تضم مسجدا وزاوية وضريح سيدي ابراهيم أوعمرو والد العالم والصوفي الشهير في تامانارت، الشيخ سيدي امحند أوبراهيم أحد كبار رجالات المغرب في العصر

السعدي، وتتوسط قرية أفايان ـ التي تنطق أحيانا بـ "أفا" ـ دروب وساحات وبيادر ويقام بجوارها السوق الأسبوعي "ثلاثاء النيحيت".

التصميم العام للقرية كلها يؤكد أن لمشيديها عادات معمارية متوارثة في البناء. لذلك نلاحظ أن كل منزل من المنازل توفر طبقاته، ومرافقه، وغرفه، وساحاته وواجهاته، أماكن خاصة بما يلائمها من العادات والاحتفالات الجماعية للأسر كالعقيقة والختان، و«عرس الأسنان»، والزفاف، بالإضافة إلى كون مرافق المنازل يراعى فيها مكان ما يلازم كل احتفال جماعي من غناء وطقوس.

إن التصميم العام للقرية الأمازيغية تصميم يراعي أهمية الفنون في الحياة، ويهيء لها ما يلائمها في المنازل، والأزقة، والساحات والضواحي. ويعتبر المنزل نموذجا هندسيا للحضور الفني ويسمى بـ «تيكَمي» الكلمة الأمازيغية التي تعني «المنزل»، وهي مركبة في نحتها من عنصرين يقصد بهما معا : «مكان الأم». وفي قرية «أفايان» نجد لكل «تيكَمي» ـ جمع تيكَوما ـ ما يراعي مجال الشعر والتغني به في هندستها المعمارية، الداخلية والخارجية.

أ. مكان «أفران»[1] :

من بين أماكن الشعر في المنزل، ذلك الذي سيكون عبر الأجيال هو مكان «أفران» أي مكان تنقية الزرع، وهي عادة من العادات الأساسية الأولى التي كانت ضرورية في الاستعداد لكل حفل زفاف. حيث تجتمع نساء القرية بعد صلاة العصر في منزل الاحتفال، للقيام بتنقية أكداس الزرع التي ستطحن لإعداد طعام الحفل وفق طقوس بهيجة تحضرها فتيات القرية، وطوال عملية تنقية الزرع تواضب السيدات على التغني الجماعي بأشعار تعتبر من صميم مطولة "أسالّو"[2] ويتسابقن للعثور على تمرات مخبأة في كداس الزرع، وهن يقمن بتنقيته، ويحرصن على جمع المنتقى، فإذا أنهين تنقية الكداس كله تبادر إحداهن بمباغتة الأوانس الحاضرات في ترقب وتحاول

قبض إحداهن فتنفر الفتيات إلى باقي السطوح، أو ينزلن عبر السلاليم هاربات لأن العادة جرت باعتبار الفتاة المقبوض عليها يومئذ ستكون خطبتها وشيكة، والاحتفال بزفافها هو المقبل بعد الزفاف المحتفل به.

هكذا يراعى في بناء المنازل تخصيص مكان خاص بالتنقية وجلوس السيدات على الحصر، والتغني الجماعي بأشعار من أشهرها :

ـ فلغن امحضار ايرورد ارّا	تركت التلميذ عائدا بكتابه
ـ فلغن امكسا ايرورد اولّي	تركت الراعي عائدا بقطيعه
ـ فلغن اركازار ايتكالّا	تركت الزوج هائجا في وعيده
لفرح اولتماكايّيد بيوين	عرس أختي لوحده جئت

ب. مكان يشرف منه العريس :

«ايگّي ايمي» هو السطح الذي يعلو الطبقة الفوقية لواجهة الباب الخارجي للمنزل، حيث يراعى في بنائه إعداده ليكون يوم حفل الزفاف مكانا ملائما لممارسة عادة الترحيب بموكب العروس. إذ جرت العادة بأن يعتلي العريس ذلك السطح ليشرف منه على اللوحة البديعة لوصول عروسه باب منزله، يحف بها موكب بهيج يستقبله جمهور غفير، تنفرد نساؤه بإنشاد روائع مطولة «أسالّاو» التي يلائم منها ذلك المكان وتلك المرحلة التغني بمثل قولهن :

ـ ضوفاغ تيفاوين أركولّو سوفو لبروج	رأيت الأضواء تسطع من كل الأبراج
ـ أزيغد أتيگّمي آد كمي أخ إيلا داهاب	لأن فيك يا دار يكمن الذهب

ت. مكان حمى الجيران :

ويستمر الموكب على وقع لحن البيتين في بطء وتحنان، حتى يكاد أن يتخطى حدود جيران دار العريس إلى ممر داره، فيقف الجميع في حمى الجيران لتتغنى النساء بالجزء الموالي من مطولة «أسالّاو» :

ـ اليعاون أتيكَودار ايد خاليتنغ	عمي مساء يا ديار الخؤولة
ـ أطلبا دلحجاج كاكنتاك ايعمرن	بالعلماء والحجاج مسكونة
ـ اليعاون أتيكَودارن وولي طمزين	عمي مساء يا قلاع القطعان والشعير

إن أبيات «أسالّاو» تلك لا يمكن التغني الجماعي بها في أي مكان آخر من القرية إلا في الساحة الأمامية لدار العريس، ولا يجوز للعريس عند غنائها إلا أن يكون في السطح المشرف على الباب الذي ستدخل منه عروسه، وهي شروط فنية، لا نستبعد استحضارها في هندسة المنزل خلال بنائه في الأجيال الماضية.

ت. مكان الترحيب بالعروس :

بعد الانتهاء من التغني بالأشعار الخاصة بتلك المرحلة، يتخطى الجميع حمى الحدود بين المنزلين ليتم الوقوف الطقوسي أمام باب منزل العريس الذي يشرف عليهم مرحبا بهم من أعلى السطح، وإلى جانبه الشاب «أنبداد» ـ وزيره ـ.

يتوالى الغناء، ويزيد حماسه في لحظات يرى فيها العريس، وهو يدلي «حائكا» أبيض اللون تتلقفه أربع نساء تمسك كل واحدة بطرف من أطرافه فتجعله رواقا يغطي «العروس» تحته، لتتجنب ما قد يصيبها مما سيرشق به عريسها في تلك اللحظة التي يتغنى فيها الجميع بالبيتين الشعريين الحماسيين :

ـ لوح لوز ايا سلي	أرشقنا باللوز يا عريس
ـ نغد ارداغ ايفسو	ام [تنتظر] أن يزهر ثانية
ـ ايفسو تفسو تيني	يزهر، ويتمر النخيل

في تلك اللحظة، يلتقط العريس من طبق في يد "وزيره" ما يرشق به ذكور وإناث موكب عروسه من قطع السكر، والجوز، واللوز، والتمر. فيتدافع الجميع في تسابق التقاط ما سقط منها، أو تتطاول الأيدي لالتقاطها في الهواء، فتتعالى

الضحكات، ويرتفع الصياح، أما العروس فمحروسة بأربع نساء، تحت رواق «الحائك» الناصع البياض الذي سبق لعريسها أن دلاه، فلا يزاحمها تحته متدافع ولا تصيبها تحته قطع الفواكه الصلبة في الحالات التي كان عريسها يتعمد أن يرشق بها بعض خلانه من بين عشرات المحتفلين.

ث. مكان عادة الناقوس

«تادّواريت» من أكبر غرف المنزل، وتكون عادة خاصة باستقبال ضيوف الأسرة، وفي مجال الشعر الأمازيغي، تكون «تادّواريت» باتساعها هي المكان الملائم لعادة «الناقوس» وهي تقام بعد حدوث ما كان سببا في خصام أو تنافر بين سكان القرية، وخاصة بين فتيانها وفتياتها... مما يجعل الجميع ينتظر فرصة للتصالح والتسامح، والالتئام، لذلك يقوم الشبان بإعداد عادة «ناقوس» في "أمصري" منازل أحدهم، حيث يجلسون ويؤدون موسيقاهم بالآلة المعدنية «ناقوس» و«تيقرقاوين»، وبالآلات الجلدية الإيقاعية «آلون» و«ݣانݣا»، بالإضافة إلى التصفيق، والتغني بالأشعار السامية، حتى إذا حمي وطيس الركز، والتصفيق واحتدم الغناء، تقوم الفتيات بإحضار «صينية» يتوسطها بياض قالب السكر، محاط بحليهن الفضية النفيسة ونشرت فوق جميع ما في الصينية، أزهار نظرة، زكية، زاهية، ويحملنها جماعة ليدخلن بها إلى «تادواريت» حيث يتقدم كل شاب نحو الصينية ليضع فوقها قدرا من الدراهم بجانب تلك الحلي وذلك السكر، ومنثور الأزهار.

تعاد الصينية بكل محتوياتها التي أضيفت إليها النقود، تعاد إلى الفتيات خارج «تادواريت»، فتسترد كل فتاة حليتها. ليبقى ركام النقود الذي تبرع به إخوانهن الشبان عربونا يسبق لشراء تيس يذبحه الآباء لإعداد طعام حفل ليلي في ساحة القرية.

ث. مكان أحواش داخل المنزل:

«أساراكـ» : اسم ساحة داخل المنزل، يجلس فيها «إيماراكن» القائمون بعملية كسر قشور ثمار اللوز والجوز، وأركّان لاستخراج نواتها. تلك الساحة يراعي مشيدوها كونها داخل المنزل هي المكان الملائم لإقامة فن أحواش في الاحتفالات العائلية التي يحتفل بها جميع سكان القرية، وغيرهم من المهنئين القادمين من خارجها.

وفي بعض المنازل الفخمة يكون هناك ما يسمى بـ «الرياض» وهو ـ أسايس/أو اساراكـ ـ الذي تزينه بعض الأشجار كالبرتقال مثلا، والأزهار، والسواقي، ويكون في ساحتها مجال خاص بفني أحواش وإنشاد الشعر.

هكذا نجد منازل القرية، تراعي هندستها المعمارية أهمية الفن واحتفالاته، والتغني بالشعر فيه. وتعزز أهمية استحضار الفن ومكانه في فضاء القرية، بضرورة تحديد ساحة خاصة بالاحتفالات الفنية، لذلك غالبا ما نجد في كل قرية مكانا، وعدة ساحات تسمى بساحات الرقص «أسايس».

الجدير بالذكر في مجال الحديث عن الشاعر احيا ضرورة الإشارة إلى أن قرية "أفايان" تضم من بين أهم ساحاتها تلك التي كانت تسمى "إيمي ن أوكْرور" التي تقوم مقام خشبة المسرح أو ميدان الفروسية في أماكن أخرى، وفي تلك الساحة تقام الحفلات الكبيرة في القرية، ومنها حفل أحواش الخاص بحوارات الشعراء "إيماريرن" الذين يعتبر الشاعر احيا أحدهم، وفي تلك الساحة نفسها أنشد الشاعر المقصود أول إبداعه كما سنرى في الصفحة 35 بعد حين.

2. الأم : رضاعة الشعر :

أم الشاعر احيا أزدو هي صفية البشير. نشأت وفق عادات قريتها منذ ولادتها سنة 1920م في "ايمي ن تزكَي" من قبيلة أرغن ـ قبيلة المهدي بن تومرت الموحدي ـ

المجاورة لقبيلة إداوزدوت ـ فجعلتها التربية الأمازيغية فتاة متعددة المهارات والخبرات في مختلف المجالات.

هيأت تلك التربية صفية البشير لتكون بارعة في إعداد أنواع الأطعمة بمختلف الخضر، والعجائن، واللحوم، والدهون. فكانت مهارتها في الطبخ تتجلى في الأكلات اليومية العادية، وفي أطباق الأعياد الباذخة، والاحتفالات الميمونة. وفي وجبات خصوصية.

بتلك التربية ذاتها صارت تلك المرأة نفسها تتقن أشغال النسيج، من غزل الصوف، وخيوطه، واستخراج الألوان من المواد النباتية المحلية. ونسج ما يحتاجه أفراد أسرتها من الملابس، والأغطية، والأفرشة.

تكوين الفتاة الأمازيغية عبر مراحل نشأتها، وفق عادات قريتها العريقة، تكوين يفضي بها إلى جعل قلبها مصدر حنان الأمومة. وفمها منبع محبوب أغاني الطفولة. وحافظتها خزان روائع الحكايات الهادفة، والحكم التربوية الرفيعة.

بالتجربة، والممارسة، والدربة اكتسبت السيدة صفية القدرة على علاج بعض ما يصيب صغارها من علل الطفولة... كما ورثت عن غيرها ما هو ضروري في إسعاف الحيوانات الأليفة، وجبر كسور الدواجن...

صفية البشير، ليست استثناء في مجتمع أمازيغي تعتبر فيه طريقة تقطير الأعشاب الطبية من المهارات المألوفة عند النساء، بالإضافة إلى الدقة في طرق استخراج الأشربة المداوية من النباتات بمقادير مضبوطة الكم والكيف، شأن تحضير المشروب الدافئ المنعش الشهير باسم : "ايفسكان".

من الخبرات اللدنية التي اشتهرت بها الحاجة صفية خبرتها الغميسة في شؤون العناية بتربية النحل وتكثيره. وقد استطاعت في أواخر حياتها أن توصل خلايا نحلها إلى سبعين خلية ـ أكَليف ـ مما جعلها تجمع كمية مهمة من العسل الخالص تصدق جله للإفطار به في الأعياد وعلاج الأطفال...

الغريب في الأمر أنها بمجرد ما توفيت - رحمها الله سنة 2001، هاجر النحل كله خلاياه، وترك السلال خلفه فارغة !

في مجال الفنون، كانت الحاجة صفية ككل النساء الأمازيغيات، تتقن أداء اللوحات الفنية، لرقصة "أحواش" قريتها بمختلف إيقاعاتها العريقة، وبفنية حركاتها الجسدية العفيفة بتعدد ألحان أشعارها السامية، وبملابسها الوقورة، وبحليها الفضية الصافية، وبأكاليل الحبق الأخضر المتوج بالأزهار الزكية الزاهية.



رقصة أحواش : الإيقاعيون بآلاتهم والفتيات في صفهن وهن بحليهن الفضية الخالصة وبأكاليل الحبق

في المجتمع الأمازيغي، لا يستغرب الناس شغف المرأة بفنون الشعر والموسيقى والرقص والغناء، بل المستغرب هو أن تكون الأنثى عديمة المواهب الفنية التي تجعل الفن بلسم الملل والتعب والرتابة في الأشغال المختلفة، حيث يرتفع الصوت بالغناء التلقائي في أعمال لا ينفصل إيقاعها عن إيقاع الشعر الغنائي.

شؤون الحياة، تجعل كل أنثى أمازيغية فنانة بالطبع والسليقة، وتجعل الغناء فنا تلقائيا في مثل عمل الرحو، إذ كانت العادة أن تطحن المرأة بالرحى اليدوية

في سكون الليل، فيكون الغناء المصاحب للطحن مسليا ومؤنسا للوحدة في رهبة سكون الليل. ويطرد النوم عن جفون المستيقظة الوحيدة التي تدير بيمينها الرحى في حركة ينسجم تناغم انسياب دوران إيقاع هديرها مع صوت التغني بشعر صادر من أعماق القلب في سكون الفجر.

مشاركة الحاجة صفية في الإنشادات الجماعية، ليس من الترف الفني بل من ضروريات التغلب على الأشغال المضنية في الحياة اليومية، ومن الأشياء الجميلة التي تخفف بها الإناث رتابة الأعمال المتعبة، كالذهاب الجماعي بعيدا عن القرية نحو الغابة للاحتطاب، حيث تنطلق الحناجر فتسمع إحداهن تغني بأعذب الأصوات شعرا رفيعا، فتجيبها أخرى، وتحاورهن الثالثة... هكذا حتى يجمعن الحطب الكافي ويحزمن من أكداسه ما ينوء الظهر بثقله. حينئذ يتوقف الحوار الثنائي، ليحل محله الغناء بشعر حواري جماعي وهن عائدات نحو القرية في صف واحد. ينقسم فيه الغناء بين الماشيات الحاملات أكداس الحطب إلى قسمين : فتغني الأماميات شطر شعر، وتجيبهن الخلفيات بالشطر المكمل...

هكذا تشغل الإناث الذهن بالغناء، وباحتدام التنافس في التغني بالأشعار السامية، تتسارع الخطوات وتخف الأكداس الثقيلة، وينشغل الذهن بجمال الفن، حتى يشرفن جميعا على القرية، حيث يتوقف الغناء.

لا توجد امرأة أمازيغية من جيل الحاجة صفية أم الشاعر احيا، تجهل "اسالاو". وهو عبارة عن عشرات المقاطع الشعرية الحوارية التي تحفظها كل أنثى راشدة، وتتغنى بألحانها الجماعية، في مراحل معينة من مراحل حفل الزفاف وأماكن محددة رفقة العروس[3].

لا يليق بأية امرأة أمازيغية أن تمتنع عن تداول التغني بأشعار "أسالاو"، لأن ذلك التداول تفرضه عادة فنية تقسم بتلقائية نساء العرس إلى قسمين فنيين. واحد

يمثل دور أم العريس، ويؤدي الآخر دور أم العروس. فإذا بهن يشخصن بحماس ما يمكن أن نسميه مسرحية مرحة تشخص الصراع الوهمي بين الحماتين.

ما كانت تكتمل "التربية الشعرية" عند المرأة الأمازيغية، دون حفظ روائع من الشعر الإبداعي "تاماريرت" عماد الشعر الأمازيغي الذي يشارك في إبداعه الرجال، والسيدات، وكذلك الفتيات. ومعلوم أن "تاماريرت" إبداع يشتمل على ثلاثة أنواع أساسية هي: "تاماواشت" و"تازرارت" ثم "أورار"(4).

"التربية الشعرية" في المجتمع الأمازيغي تقوم نفسها بجعل الشخصية، متوازنة، وحتى في مجال الإبداع الشعري تحرص تلك التربية على التوازن، بأن جعلت النساء في سن الأربعين خاصة ينخرطن في مجالس الذكر والمذاكرة الدينية، حيث يتناشدن نوعا آخر من الشعر الأمازيغي يسمى "تامازغيت" أي الأشعار والمنظومات التي صدرت عن الفقهاء، والمتصوفة بهدف تعليم الرجال، والنساء الأمازيغيين كل ما يتعلق بأمور دينهم. وتأكدنا أن "تامازغيت" تشمل أشعار الحكمة، والمعاني الرمزية الشعرية البديعة(5).

الحاجة صفية جعلتها "التربية الشعرية" ليست مجرد متذوقةً للشعر الرفيع، وحافظةً لعشرات المطولات، ومئات الأبيات الشعرية، بل جعلتها هي نفسها شاعرة مبدعة. وقد أدركناها ـ رحمها الله ـ تجمع بين الذاكرة القوية والخبرة بأنواع الشعر الأمازيغي وبين الإبداع فيه. فكانت بذلك مصدرا مهما في قريتها.

أجل، نعرف شخصيا الحاجة صفية مصدرا نادرا في الشعر والحكم والحكايات والألحان، والعادات، والمهارات اليدوية... منها رضع ابنها احيا الموهبة الشعرية. وأكاد أجزم بأن جل المبدعين والمبدعات في مجال الشعر الأمازيغي، غالبا ما يرضعون الإبداع من ثدي الأمهات.

3. الوالـد : منهل الموسيقى

محماد أولهاشمي، والد الشاعر احيا من مواليد 1902م. بدأ طفولته في قرية "أفايان" بالتعلم في "تيمزكَيدا" ـ المسجد ـ ولكنه لم يستمر فيها إذ خرج من بين جدرانها إلى آفاق المراعي، والرعي حتى استطاع في إحدى سنوات عز شبابه أن يوصل عدد رؤوس قطيعه إلى 1.200 رأس غنم. مما جعل الناس يقولون إعجابا بكثرتها عند خروجها من قرية "أفايان" نحو المراعي : "تامورغي أولهاشمي" أي: جراد الهاشمي المنتشر.

كان الرعي في حياة الرجل يوازيه الانشغال بالفلاحة حرثا، وحصادا أو دراسا وغرسا... كما كان الرجل متدينا تدينا أهله في مرحلة من مراحل حياته إلى أن ارتضاه السكان لشرف معنوي، فاتفقوا على أن تناط به مسؤولية "لامين" أي الأمين المكلف في قريته بمفاتيح مخزن المواد الغذائية الخاصة بإعداد طعام طلبة المدرسة العتيقة في القبيلة، مدرسة "سيدي ابراهيم أوعمرو"، وفق العادات العلمية الأمازيغية الخاصة بتوفير الأسباب التي تشجع الطلبة الفقراء، والأفاقيين القادمين إليها من خارجها على المزيد من التعلق بالدراسة، والتفرغ لطلب العلم، وملازمة العلماء.

لم تكن مقومات شخصية والد الشاعر محصورة في مجالات العمل لكسب المال بالعمل والحرس على اطمئنان القلب بالايمان، بل وسعتها العادات التربوية الأمازيغية، بما يجعلها متوازنة، لذلك صار للرجل ميول فني تعهده بعناية بلغت به الدرجة التي يستحق فيها أن يسمى ب "الرايس" أي المرتبة الموسيقية التي تكسب صاحبها سلطة فنية معنوية قوية مؤثرة مهما قل ماله وعلمه أو عصبيته.

بالسلطة الفنية "الرايس" كان الرجل يقود حفل أحواش، الذي قد يتجاوز فيه الشعراء المحاورون "ايماريرن" والموسيقيون "ايمنقرن"، والراقصون "ايمحوشن"، قد يتجاوز عدد الجميع الثلاثين إلى السبعين أو أكثر من الذكور والإناث كلهم من قرية ((أفايان)). ينضبطون جميعهم لبراعة إيقاعات "الرايس" في قيادة عرضهم أمام جمهور غفير جله قادم من القرى المجاورة، يعرف أن نجاح العرض الاحتفالي الفني رهين بمهارة "الرايس".

هكذا، فإن شخصية محماد أولهاشمي، والد الشاعر احيا، تلاقحت فيها نتائج ممارسات الراعي الصابر، والفلاح الصادق، والمتدين الورع، والفنان الألمعي ليتوجها كلها بأن اتجه إلى احتراف التجارة، مزودا من التعلم في "تيمزكَيدا" - المسجد - بما يقدر به على تكييف الحروف العربية والكلمات لتقييد بعض الضروري من الحسابات وأسماء الزبناء، ونوع السلع... وكل أساسيات عمليات البيع والشراء.

تزوج محماد أولهاشمي أولاً بامرأة، رزق منها بالإناث، أما الذكور، فسرعان ما كانوا يموتون في طفولتهم... لذلك تعددت زوجاته.

قبل ميلاد ابنه احيا. وقبل انتقال الرجل من القرية النائية إلى مدينة الدار البيضاء البعيدة بما لا يقل عن 700 كلم. اجتاز سنة 1930 ثلثها الأول راجلا إلى أقرب مدينة إليه : تارودانت عبر جبال الأطلس الصغير في زمن لم تكن فيه الطرق معبدة. و لم تكن وسائل النقل الحديثة تطرقه لانعدام طرقها نحو "ايداوزدوت". ثم قطع الرجل الثلث الثاني من الطريق بين تارودانت ومراكش في ركاب القوافل التي تخترق فجاج الأطلس الكبير المنيع. أما الثلث الأخير من مراكش إلى الدار البيضاء فقد اكتشف فيه محماد أولهاشمي معنى الركوب فوق سطح الحافلة أزيد من 240 كلم.



نوع الحافلات التي ركبها والد الشاعر، 1930، من مراكش إلى الدار البيضاء

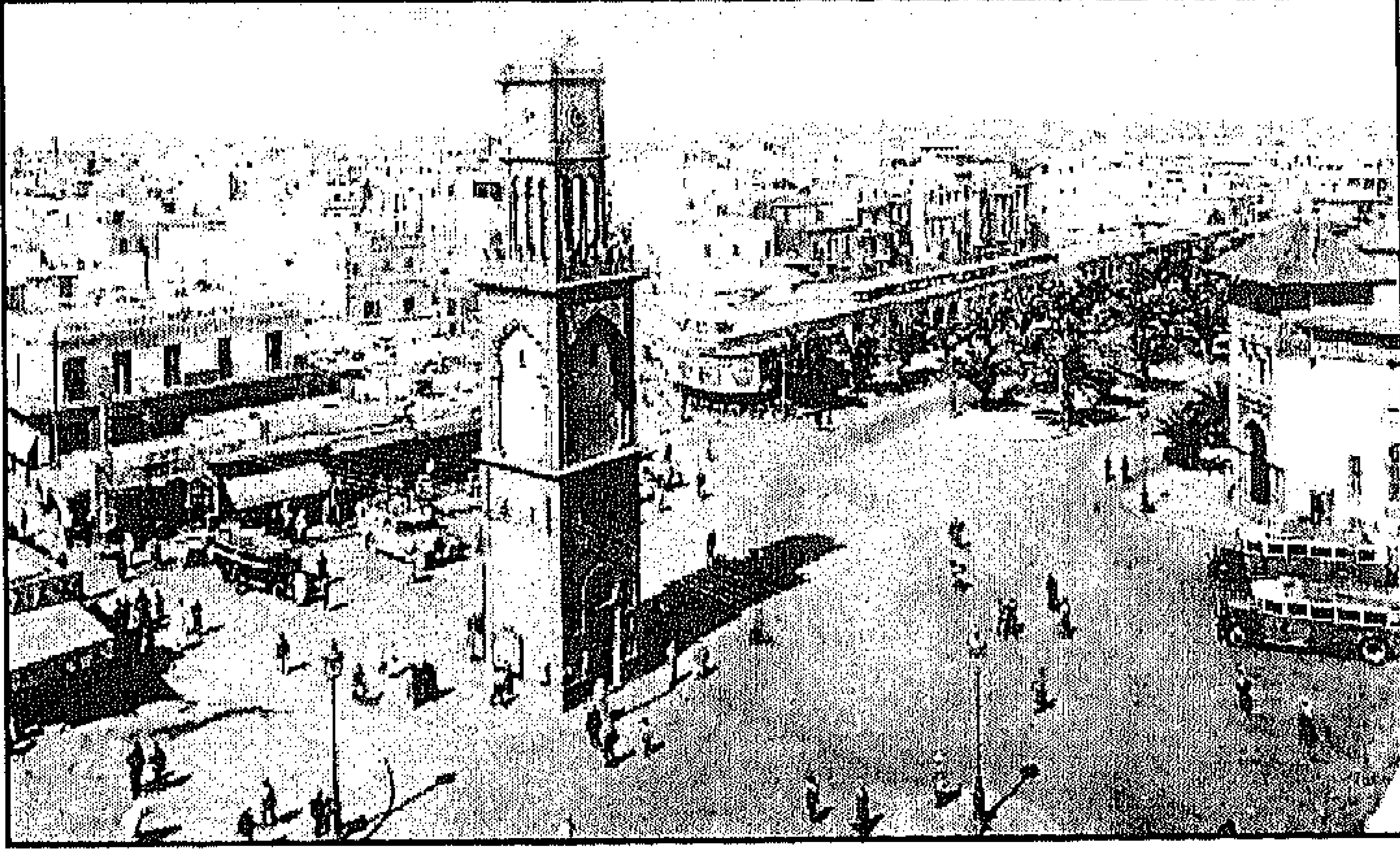
حل محماد أولهاشمي، والد شاعرنا بمدينة الدار البيضاء سنة 1930م، فكان بذلك من جيل الأمازيغيين الذين سيعززون رصيد سابقيهم في مجالات متعددة في كل المجالات الاقتصادية والعلمية والرياضية والفنية والسياسية...

بدأ الوافد الجديد نشاطه التجاري في الدار البيضاء بفتح المتجر الأول في "بوركون" رقم 40 بزنقة باستيا Bastia التي تسمى اليوم بزنقة "محمد العبدري".

أجل في تلك الزنقة اكترى محماد أولهاشمي محل متجره الخشبي من سيدة فرنسية، زوجة بحار فرنسي، وهما بدورهما من الرعيل الأول لجيل المهاجرين الأوروبيين في القرن العشرين، والذين كانوا يقيمون مساكنهم الخشبية حيثما وجدوا خارج السور.

بعد عشرين سنة من حلول الرجل بالدار البيضاء سيحضر معه ابنه احيا، في سنواته الأولى، على عادة السوسيين يومئذ.

هكذا يفتح محماد أولهاشمي آفاق الفن والتجارة أمام ابنه احيا الذي سيصير في جيل الربع الأخير من القرن العشرين إلى الآن أحد القلائل الذين انتقلوا في مدينة الدار البيضاء من حرفة الأب التجارة إلى ممارسة ما ورثه عنه فنيا : وما رضعه عن أمه من شاعرية.....



الدار البيضاء سنة 1928 قبيل حلول والد الشاعر

4. الأسرة : نواة الفن

السيدة صفية أم الشاعر احيا شاعرة - تاماريرت - ومحماد أولهاشمي والد الشاعر إيقاعي ممتاز - رايس - والعم الهاشمي أولهاشمي من كبار الشعراء - إيماريرن - كانوا جميعهم نواة فن أحواش في قريتهم "أفايان". مما جعل السكان يترقبون الخرجة الفنية التي تتجلى في خروج أسرة "أيت الهاشمي" إلى الساحة المسماة ب : "إيمي ن أوكَرور" حيث سيقام الحفل المنتظر. فكان الجميع يعتبر خرجة تلك الأسرة ذاتها من العلامات البهيجة الدالة على أن الحفل المقام سيكون ممتعا.

ثم إن "الخرجة الفنية" تلك عادة فنية موسيقية تكاد تكون خاصة بوالد الشاعر وأسرته في القرية كلها. ذلك أنه لا يلتحق ب "أسايس" - ساحة الاحتفال - بمفرده بل في خرجة احتفالية جماعية يتقدمها بتفننه في أداء أنواع الإيقاعات الموسيقية البديعة

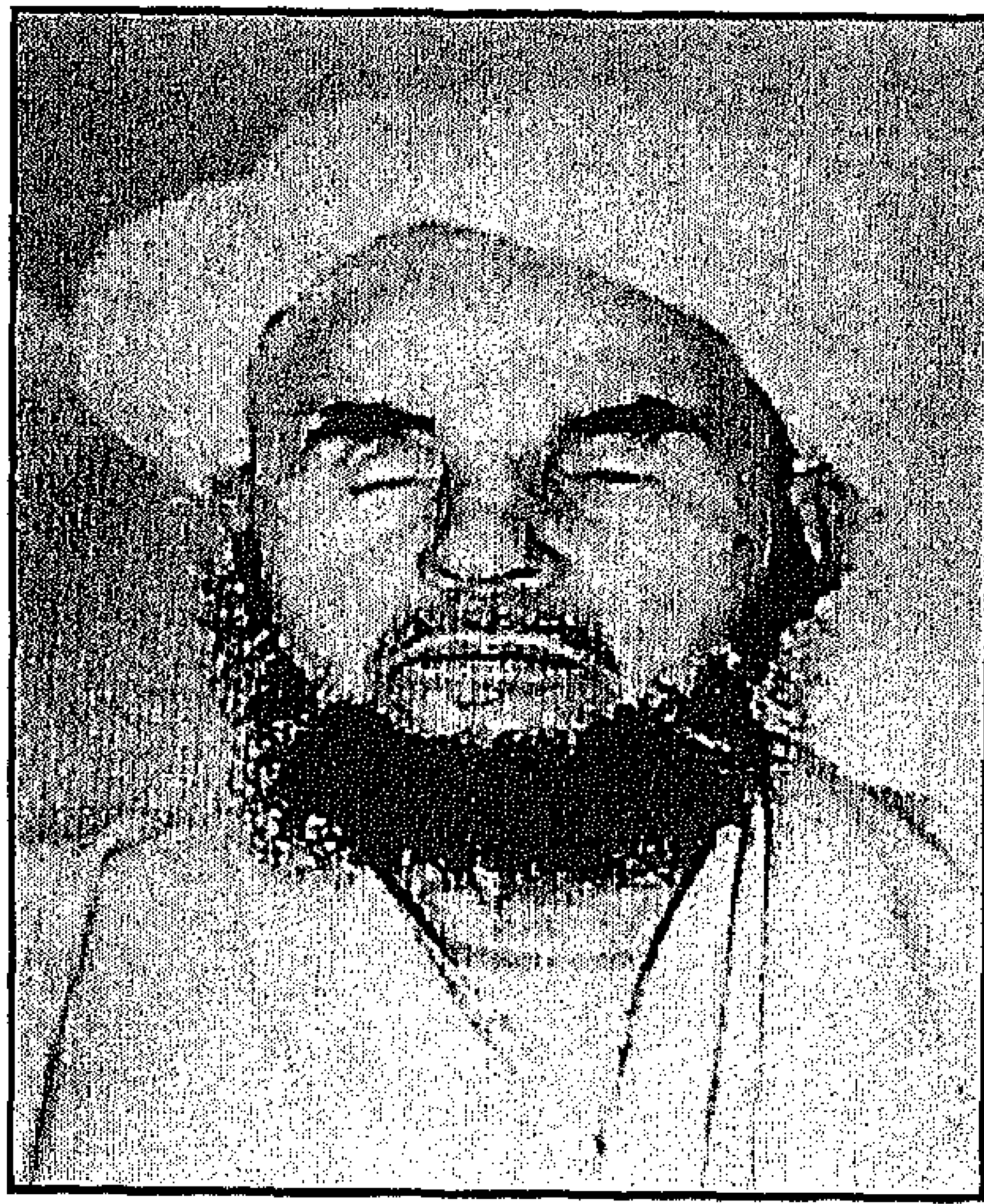
بآلة "آلون" وتتبعه الزوجتان، وأمه وبناته الأربع وكلهن يتزيّن بحليّهن الفضية العريقة، وأكاليل الزهور تتوج رؤوسهن وعبير الرياحين يفوح بها الزقاق.

يلتحق بالموكب الأول الأخ الهاشمي الشاعر وزوجته وبناته الثلاث مثلهن مثل السابقات أناقة ونظافة وعطرا. ينضاف إلى العائلتين عمهما محماد أوعثمان وزوجته، وبناته الثلاث. ليكتمل موكب الخرجة الفنية مخترقا الزقاق نحو ساحة الاحتفال.

الشاعر الهاشمي لا يتوقف صوته عن التغني بأشعار بديعة تتقاسم الأوانس وأمهاتهن وجدتهن ترديد لازمتها في تناغم تردد الآفاق أصداء حماسها، وتسمع السكان في أرجاء القرية، يحث بعضهم بعضا على الإسراع لإدراك أوج اللحظات الفنية الحماسية حين تتقدم "النواة الفنية" نحو وسط الساحة "أسايس" فتنطلق زغاريد النساء ترحيبا بالموكب الفني، ويطلق الرجال بارود بنادقهم العريقة إعجابا باللوحة الفنية، وتردد الآفاق أصداء التغني الجماعي لسكان القرية بروائع "تازرارت"[6] ابتهاجا بالبداية الجيدة لحفل لم يلتئم جمع كل المشاركين والمشاركات في لوحاته بعد.

5. العم : محقق الأحلام

الهاشمي أولهاشمي عم الشاعر احيا، أدركناه في الأوج، كان شاعرا كفيف البصر، حاضر البديهة، قوي الذاكرة، لطيف المعشر، حلو النكتة صادق الحدس الشعري غزير الإبداع، فكان في صدارة جيل من كبار الشعراء إيماريرن الذين بلغوا درجات عالية: باخشين، اكْناو، أو بيهي، بن زيدا، بوزيت، بويحزماي"[7].



الهاشمي أولهاشمي عم الشاعر احيا (ت. 1978)

لهذا الشاعر العم دور كبير في حياة الشاعر احيا، قبل ميلاده وبعده. فقبله كان محماد أولهاشمي والد الشاعر احيا يشكو بعد زواجه الأول من ظاهرة موت كل أبنائه الذكور في طفولتهم الأولى. لذلك تزوج صفية المرأة الثانية عساه ينجب غلاما يطول عمره ويسميه بأحسن الأسماء.

صادف زواجه الجديد ب "صفية" اقتراب عيد الأضحى، ولمزيد من الحرص على إعداد كل الظروف المتفاءل بها، قرر الزوج الراغب في ولد ذكر أن يتصدق برأس غنم على أخيه الهاشمي أولهاشمي الذي سيحتاج إلى ما يضحى به يوم العيد. وكان أخوه ذاك من كبار الشعراء "إيماريرن" الذين لهم القدرة الغريبة على الإحساس بالأشياء الخفية، على عادة الشعراء الأمازيغيين منذ أقدم العصور - كما يقول عنهم جاك بيرك(8).

أجل بمجرد ما تسلم الشاعر أضحية العيد، من يد أخيه حدس القصد منها فبلور حدسه في رفع أكف الضراعة قائلا بالأمازيغية ما معناه : خير ما أدعو به لأخي هذا هو أن يرزقه الله ذكرا يطمئن به القلب وتقر به العين، ويحيي ذكره.

بعد الدعاء بزمن يسير، تأكد الجميع أن الضرة الجديدة : صفية، حامل وفي غمرة خوف ورجاء الزوج، حدث أن رقد أخوه الشاعر الهاشمي في ضريح سيدي إبراهيم أوعمرو، فإذا به يرى في حلمه العالم الصالح دفين الضريح نفسه يأمره بأن يبادر حالا ليبشر شقيقه محماد بقرب ميلاد غلامه الذي يجب أن يختار له من بين كل الأسماء اسم "احيا".

6. احيا : ميلاد فنان :

أ. الميلاد :

في ليلة عقيقة الطفل احيا، المولود سنة 1949 م، حضر أخواله من قبيلة "أرغن" وفق عادة تسمى "تارزيفت" التي من بين هداياها تيس يذبحونه بمجرد وصولهم فرحا بسلامة ابنتهم، وبصحة وليدها.

واحتفاء بأخوال المولود، أقام لهم أعمامه حفل أحواش، ونظرا لما تركه ذلك الحفل الليلي من جميل الأصداء اضطر الجميع في غده لإعادة إقامة مثله في زوال اليوم نفسه، إرضاء لشخصيات غيبتها ظروف طارئة. وكان في صدارة تلك الشخصيات شيخ القبيلة "أمغار محماد أبو درار" من مكزارت والعدلين "سي موسى" و"سي لحسن مخلوف".

خلال احتدام الحوارات الشعرية حول منطقة "إيديكل" بين كبار الشعراء فاجأ الشاعر الهاشمي ـ عم احيا ـ أمغار "محماد" بالقول :

ـ مّرحبا بيك آكما يوس ن بولّاه	مرحبا بك يا أخي "ابن بولّاه"
ـ كرزات زّكيس إيخ آر آكني ن أوزاغار	احرثوا من هنا إلى "أكني ن اوزاغار"
ـ آغدات آر آكونس، تيفلوين آطّرازم	تقدموا إلى الأعماق، الأبواب كسرتموها
ـ ايموت سليمان، ايدا علي أوبراهيم	مات سليمان، وذهب علي اوبراهيم
ـ د ويلي إيتّيلن غ اوشبارن ضيد	والذين يتعودون الصمود في كمين المواجهة

واضح أن ظاهر الشعر يقرر حقيقة الانتصار في معركة ويذكر بعض الذين استشهدوا فيها. ورغم ذلك فإن شعر أمثال "لهاشمي" لا يقف الناس عند فهم ظاهره، بل لابد من تأويل رموزه للوصول إلى المعنى الرمزي الخفي، فإذا بشيخ القبيلة "محماد" يرمز إلى والد الطفل المولود. والانتصار في معركة رمز فيها الشعر إلى بداية إنجاب الذكور. ليأتي : معنى الحرث في البيت الثاني رمزا إلى أن الزوجة الجديدة ستلد ذكورا. ويعتبر الأمر بكسر الأبواب في البيت الثالث رمزا لإبطال موانع ولادة الصبيان وزوال أسباب موتهم.

المبحث الثاني :
مراحل النشأة الشعرية

1. مرحلة الاحتكاك بالشعراء

بعد بلوغ الطفل احيا سن المراهقة سيكون قد احتك بعالم الشعر والشعراء نتيجة كون عمه الهاشمي الكفيف البصر، يحتاج لمن يقوده، فكان الطفل احيا أكثر المتطوعين لمرافقة العم الضرير.

كانت تكثر دعوات الناس لحضور حفلات أحواش في مختلف قرى قبيلة "إيداوزدوت" وغيرها من قرى القبائل الأخرى وخاصة المجاورة مثل "إيداوليميت"، و"آرغن"...

اعتاد الطفل احيا إحضار بغلة أبيه ليوصل على متنها عمه الشاعر الكفيف إلى حيث ينتظره الناس المحتفلون.

من جميل ما يتذكره الطفل المرافق أنه كان يحس في قرارة نفسه بأنه لا يقود رجلا ضريرا في حاجة لمن يأخذ بيده، بل يشعر بأنه يقود رجلا يعتقد الناس أنه في مضامين شعره كأنه يرى ما لا يراه المبصرون. لذلك كان الطفل احيا يحس في سن مبكرة أن للشعر "أمارگ" جلاله، ولمبدعه مهابته. ويزيد الطفل إعجابا بعمه حين يراه قليل المال والمتاع ورغم ذلك يشعر كيف أن الأغنياء يحتفلون بمحضره ويبتهجون بمقدمه.

يرى عمه الأمي يجالس العلماء الذين يحرصون على تقريبه منهم، وإفهامه ما لا يفهمه غيره من المبصرين وفوق ذلك يرى في عمه رجلا يحترمه من بيده السلطة، وهو الأعزل الفقير الضرير...

هكذا أدرك الطفل احيا أن للشعر سلطة أقوى من المال والجاه والنفوذ لذلك كان حين يركب مع عمه على ظهر بغلتهم يشعر باطمئنان غريب، وزهو عجيب، دون أن يعرف بالتحديد مصدر ذلك... فكان طوال طفولته يلازم عمه لعله يعرف السبب...

يتذكر احيا أنه كان يقول لمن يراه في أناقته على بغلة أبيه في اتجاه دار عمه الشاعر يقول للذين يتعمدون سؤاله إلى أين وهم عارفون ؟ ولكن يروقهم جواب الطفل المألوف : "إني راكب لإحضار فن "أمارگ" - أي الشعر - عوض أن يقول : "إني ذاهب لإحضار عمي الهاشمي". لأن الطفل يشعر بأن "الشعر" ليس مجرد كلام بل قيمة رفيعة يشعر في قرارته بأهميتها الكبيرة، وإن لم تكن من الأمور الملموسة.

ذلكم الشعور، سيزيد رسوخا في أعماق الطفل احيا، لما يتعرف بواسطة عمه الهاشمي على كبار الشعراء «إيماريرن» الذين كان جلهم لا يملكون الأموال، ولكنهم دائما في أحسن حال : ذات نقية، وبزة أنيقة، ومكانة مرموقة في المجالس،وحول موائد الأكل وفي ساحات أحواش. إن "إيماريرن" ذوي سلطة عجيبة حتى على رجال السلطة الزمنية.

كان من أولئك الشعراء الذين جالسهم احيا خلال مرافقته عمه أولهاشمي، الشعراء المشاهير يومئذ، ومنهم :

- امبارك بن زيدا من طاطا
- سيدي عمر أولحانافي من طاطا
- الحسين أساكني من آرغن
- الحاج أسباعي من إيسافن
- علي بيضني من إيسافن
- حماد باداز من إيسافن
- امحند باخشين من إيدااوزدوت
- محماد بوحزماي من إينداوزال
- عثمان أوبلعيد من إينداوزال

...

2. مرحلة الحفظ :

من أول النصوص الشعرية التي حفظها الشاعر احيا، ويتذكرها إلى يومنا هذا، محاورة شعرية بين سيدي عمر أولحانافي من طاطا وعمه الهاشمي من إيداوزدوت.

يتذكر الشاعر احيا، أنه لما حمي وطيس لوحات "أحواش" وظهر أن سيدي عمر أولحانافي سينشد شعره ليحاور "أولهاشمي" الذي قال :

- آزركْاد لجديد أورتاتن يورم يان	هذه الرحى الجديدة، لم يجربها أحد بعد
- يان ايينان أوكوك نس أوكون إيس ايصلح	أيها المشيد سدها، ترى أهو قوي ؟
- آداور ايندر بيكَيك إيخلوت آخار أكال	كي لا يعصف به رعد، ويسويه مع الأرض
- إيما يا قديماد مدين كاتيشّاف إي رّيح	أما هذه الرحى القديمة فإن الرياح تعبث بدواليبها

ـ رزاناس نيت أوكوكْ أورا ايزاض إي يان	خربوا سدها، فلا تطحن لأحد

فأجابه عمر أولحانافي بقوله :

ـ تيموغرا تكَزمداغ س إيغير ن وامان	المشيخة حطت من جديد في "ايغيرن وامان"
ـ فلنتاكد اياگوزول كيي تيكُو ضيوين	مخلفة لك الندامة يا "أگوزول"
ـ كولو ايرطالن دا فكان ايراتن غوين	كل القروض التي قرض، سينالها

فرد عليه الشاعر الهاشمي :

ـ إيس آتاقبيلت تحاضرم أسرون ساولغ	يا سكان القبلية، هل كلكم حاضرون لأنصحكم؟
ـ هان أورد لفرح آد ايسموسن سي عومار	ليس ليشاركنا فرحنا هو ما أتى بـ «السي عمر»
ـ ايسن ايخلا ياگادير رايخلو نيحيت	بل انتهى من تخريب «أكادير» فجاء ليخرب «النّيحت»
ـ لقايد محاميد داتن ايسن ايسرحلت	القايد محاميد الذي يعرف [سوء نواياه] طرده
ـ غيد آرتن كَيس ربون ويليت اور ايسن	هنا يحمله على ظهورهم جاهلوه

فرد عليه سيدي عمر أولحانافي فورا :

ـ أور نفوغ آيليغ نسكر روط نفلتنت	لم أطرد، قاتلت حتى ملأت مقبرة هنالك
ـ اولاه آمكم أوسيغ آدّلت أولا آرت نساوال	تالله ما حملت ذلا، ولن أنطق به
ـ نسن أجميل ايويدا خلانين آفايان	نعترف بجميل الذين خربوا "آفايان"
ـ تاكات د أوصلاب أيسمغي واكال نس	الدعوة المشؤومة، والضرب المؤلم نبات أرضه

تم "ايسوس"(9) سيدي عمر أولحانافي :

ـ لهاشمي آعطارن تيسكرت	الهاشمي بائع متجول يتاجر في الثوم
ـ أوراك ايحتاجا آيتاسي سلت	لا يحتاج حمله في السّلال على الظهر
ـ إيكَاياسنت ربي غ إيمينس	فالله أنبت له الثوم في فمه

3. مرحلة التلقين :

ذات يوم من أيام مراهقته، أخبر احيا الشاعر سيدي عبد السلام ـ أحد كبار الشعراء ـ بأنه مغرم بفتاة غاية في الجمال، ويود التقدم لخطبتها، وتمهيدا لطلب يدها لابد من إقناعها في عادة "صقر"[10] وخير ما فكر في إقناعها به هو الشعر، لذلك التمس العاشق الولهان من الشاعر النصوح سيدي عبد السلام أن يلقنه شعرا يقنع به فتاته، فقال له الشاعر احفظ ما يلي وقله لها هكذا :

ـ آليعاون ايكَا لباب ايفولكين	"الله المعين" هو أحسن باب
ـ آسرس ايرزم يان ايغاراسن	يفتحه المرء نحو الطرق السالكة
ـ اينوضا لملف ييلي غ ايتيليي	طوي الحرير، ووضع حيث يصان
ـ ايسكَاسن آتين ركَلن مدن	سنوات أحكم أناس الإغلاق عليه
ـ غاساد رزمناسند إيماون	في هذا اليوم فتحوا أمامه الأبواب
ـ توفام داغ آلميزان أورغ	فوجدتم، أيها الميزان الذهب
ـ توزان كا لا ربيع أولا ريال	فلتزن "الأرباع" و"الريال"
ـ يينا غ آتصرافن ايدينارن	إن المكان المشهور بتداول «الدنانير»
ـ اورجون كَيس ايقنض لعاقل	لم يسبق أن يئس منه العقل

أضاف سيدي عبد السلام موضحا للشاعر أن في هذا الشعر من الصور الرمزية ما يغري جمالها من ثناء ويزيدها عناية به وتلهفا للمزيد من الشعر وزاد سيدي عبد السلام يخبر المراهق احيا قائلا : وقد تفاجؤك بأن تجيبك شعرا، لذلك احفظ هذا الرد:

ـ آربي آلمال حراد ايفوغن	بالله أيتها العملة الجديدة
ـ وانا ايران آكيد إيصرف	[ارشدي] الذي يرغب في تداولك
ـ مليي ماسران آتيد ايشاور	أرشديه إلى من يستشيره [في شأنك]

ونصحه الشاعر سيدي عبد السلام، بأن يجعل هذا المقطع هو آخر ما ينشد ليؤكد لها به أنه يحبها، ويود خطبتها للزواج بها.

4. مرحلة التجريب :

كان أول حوار شعري جرب به الشاعر حظه في مجال الإبداع، يوم تملك حب الإبداع الشعري جوانحه، فأصبح يحرص على حضور كل مناسبة يعرف بأن إنشاد الشعر سيلازم حفلها... وأصبح يحرص على معرفة القدرات الإبداعية لكل شعراء قبيلته.

انطلق الفتى احيا في مشروعه الشعري بتصنيف الشعراء قوة وضعفا، دون أن يدرك يومئذ أنه بذلك يمارس بالفعل "مقالب الشعراء" و"مناوراتهم".

أجل، انطلاقا من معرفته بمستوى الشعراء الموزعين على حفلات أحواش يختار احيا الحفل الذي يعرف أن شعراءه من أكثر الشعراء ضعفا فيحرص على أن يباغتهم بحضوره، ولو لم يكن مدعوا أصلا، والتطفل من دعائم "مقالب" الشعراء. ويزيد تمويها حين يتعمد التصريح بأنه اعتذر عن حضور حفل دعي للمشاركة فيه، ورغم أنه قريب من قريته، فضّل حضور هذا الحفل البعيد.

وغالبا ما كان الشاعر يفعل ذلك إذا كان الحفل المعتذر عن حضوره يوجد فيه الشعراء الممتازون.

هكذا بدأ مرحلة التجريب باختيار حفلات الشعراء الضعاف واستبداده بالبدء إنشادا ومغامرته باختيار هجو الشعراء الضعاف مما يجعل حضوره يلفت الانتباه. فيلمع نجمه حيث يفتقد الجمهور بدر كبار الشعراء.

حدث مرارا أن قطع الشاعر في مرحلة التجريب تلك بمسافات طوال في الليل ليفاجأ في آخر اللحظات بحضور شاعر من الشعراء الأقوياء، حينئذ يعيد كل حساباته، ويعدل خطته لأنه أصبح يدرك أن الشعر حرب كلامية سلاحها الخدعة، والمقالب والمناورات. ولكي يتجنب خسارتها في بداياته، يحرص على أن يكون أول المنشدين لأنه بذلك سيوجه الشعراء بعده للموضوع الذي يكون قد هيأ نفسه للإبداع فيه، ثم يترك بذلك صدى طيبا لأنه ألف بعد ذلك أن يتأسف لكونه مضطر لمغادرة الحفل قصد الإسراع لتلبية دعوة احتفال آخر، لا يمكنه الإخلال بوعده الحضور فيه. ويزيد لباقة بما يؤكد أنه يحرص على التبريك والتهنئة لأصحاب الحفل المقام، قبل الالتحاق بالحفل الثاني وهو في الحقيقة يتحاشى سوء المصير الشعري.

إذا وصل مكان الحفل الثاني ذاك لا يلتحق مباشرة بساحة الشعراء إلا بعد أن يتعرف من بعض أصدقائه على المواضيع التي يعالجها الشعراء. وأيهم جدير بالمواجهة. ومن منهم لا يستحق مستواه المجاراة. ويجمع عن كل شاعر بعض نقائصه ومثالبه.. وبهذا النوع من «تجسس الشعراء» يكون احيا قد هيأ نفسه لدخول الساحة وغالبا ما يعتذر فيها عن كونه لم يستطع الحضور منذ البداية إذ كان يرتبط مسبقا بحفل القرية التي منها جاء قبل لحظات.

من المفاجئات التي صادفته في تلك المرحلة ما حدث له يوم غادر احتفالا في أوج حماس شعرائه الأفداد، وفضل السلامة باختيار الذهاب إلى قبيلة ايسافن وهو متأكد أن سهرتها فرصة متاحة يجب أن يغتنم ضعف مستوى شعرائها ليزيد نجمه لمعانا بينهم.

بعد أشواط من التألق، ونظرا لكونه كان في عز المراهقة، زاد حماسا، لما تجرأ ليتغزل في شعره تلك الأمسية بإحدى الفتيات الحاضرات في الحفل. رافعا صوته بإنشاد غزله أمام الجمهور، وهو يتوسط الإيقاعيين والمرددين والمرددات اللائي كانت ضمنهم المتغزل بها في قوله :

- ملا كانلي ريش آد نسوتل	يا ليت لنا أجنحة نجول بها
- غ ايكَنوان ن ربي آداغ ايمل	في سماوات الله الذي سيمكننا
- نزر لوح لمحفوظ أت نغر	من رؤية "اللوح المحفوظ" كي نقرأه
- ايس آغ ايسمون دباب ن سيعر	لنعرف هل جمعنا بالذي يغار علينا

فوجئ الشاعر الجرئ، بالفتاة المتغزل بها تقاطعه مجيبة إياه بشعر أنشدته بطريقة مؤثرة، وهي تقول أمام الملأ :

- كيي آيكَيدراد بولارياش	أنت يا هذا الصقر المجنح
- يينا ساغ تنيت ندو سرسن	أينما تقترح سنذهب إليه
- ايكَيت آكسارنغ ايكَا آساون	سواء أكان منحدرا أم عقبة

اضطر الشاعر احيا للرد بما يشعرها بأن غزله ما كان عليها أن تفهم منه غير كونه إبداع فني على مستوى الكلام لا غير، وزاد في ذلك الإبداع ما يلي :

- إيسنت مايسالان تاسا ايضروت ؟	أتعرف ما الذي يُبكي ويؤ لم الكبد ؟
- إيسنت ما يتغيارن لقالب ن يان ؟	أتعرف ما الذي يضني قلب المرء ؟
- إيسنت مايسكارن شطون ايندم وول ؟	أتعرف ما الذي يزعج ويجعل القلب نادما ؟
- إيسنت مايتاوين يان آرد ايتلف ؟	أتعرف ما الذي يؤدي بالمرء إلى الارتباك ؟
- لفرح د إيمطاون ن يان إيرضا وول ؟	[انه] دموع فرح من ارتضاه القلب
- ما منك آتا كَوضينس آسا زراينت	كيف يا ضناه تزول ؟

مرحلة التجريب تلك جعلت الشاب احيا يتمرس بحروب وبمناورات ومقالب الشعراء والشواعر فتراكمت تجاربه. وانطلق تداول الناس شعره واسمه. وبدأ يسمع الإشادة بكفاءته. مما جعله يطمح إلى المشاركة في لقاءات ليس كل شعرائها من المستوى المتدني. ثم تبين له أن في تباين المستويات الإبداعية قوة وضعفا، تكمن

المفاجئات الممتعة للجمهور الذي قد يجد فيها نوعا من المناورات التي يورط فيها الشعراء بعضهم بعضا فكان الشاعر احيا يحرص على توريط شاعر هزيل في مناقشة شعرية لموضوع لا يفهم أبعاده. بعد ذلك يتخلص منه ليجاري غيره من الأقوياء، فينتهي الحفل كله ببروز الشاعر احيا ضمن البارعين.

في هذه المرحلة ذاتها يمارس احيا مناورة قلما يتفطن الشعراء إلى مدى تأثيرها في الجمهور، ذلك أن شاعرنا من المبدعين القلائل الذين يبرعون في أداء الإيقاعات الموسيقية للرقصات التي يتحاورون فيها شعرا.

توظيف الشاعر براعته الموسيقية تلك وسيلة فنية مضافة، يتفادى بها ما يقع فيه غيره من الذين يضطرون للاستسلام أمام قوة شكيمة إبداع محاوريهم. فالعادة جرت بأن يصمت شاعر لا يستطيع مجارات المفلقين ولا عيب في ذلك، فالمحاورات الشعرية يوم لك ويوم عليك.. ولكن الشاعر احيا لا يصمت استسلاما بل يلجأ إلى حيلة فنية تعطي الانطباع للجمهور بأنه فنان متعدد المواهب حين يرونه يخرج من صف الشعراء ليلتحق بمجموعة الإيقاعيين، فينتظر الحاضرون براعته في الموسيقى بعد براعته في الشعر. وكم كان يحرص ليس على مجرد المشاركة في احتدام الأشواط الموسيقية، بل على الانفراد بقيادة شوط أو لوحة كاملة من الرقصة كلها. وهو أمر قليل الممارسة من طرف الشعراء المحاورين "إيماريرن".

كل ذلك قد يكون في بعض الحالات، مجرد تمويه، ينسحب به من إعصار عواصف الشعراء حتى تهدأ زوابع حواراتهم، وينال منهم الجهد والتعب والإرهاق... عندئذ يعود هو إلى صفهم مستريحا مستعدا بقوة الذهن لخوض غمار الحوارات الشعرية.

أجل تأكد أن الشاعر في مرحلة التجريب، جمع ما تفرق بين أمه صفية وأبيه محماد، وعمه الهاشمي : الموهبة الشعرية رضعها من أمه الشاعرة. والموهبة الموسيقية ورثها عن أبيه "الرايس"، وسلاطة اللسان من مزايا هجاء عمه الهاشمي "أمارير

ولكي يؤكد فعلا أنه انتقل من مرحلة التجريب إلى مرحلة الإبداع الخالص لابد من المرور بمرحلة "طقوس العبور".

المبحث الثالث : مراحل طقوس العبور

1. سببها :

حدث أن أقيم "معروف الرما"(11) في قرية "تيلكيست" بقبيلة "إداوزدوت"، وبعد انطلاق التناوب عبر القرى الأخرى أياما، وكانت عادة احيا هي أن يكون من الفتيان المعروفين في ذلك الاحتفال بـ"المستخدمين" أي الشبان الذين يتطوعون في قريتهم بملازمة وخدمة رجال الاحتفال، ويتولون إحضار الهدايا من عند نساء القرية التي حل دورها.

بعد مرور ثلاثة أيام مرهقة، جاء دور الاحتفال في قرية "أفايان". ونظرا لما بذله احيا من جهد جهيد في ليالي القرى السابقة باعتباره من فتيان القبيلة "المستخدمين" وما أصابه من إرهاق السهر المؤرق المتتابع ثلاثة ليال، نظرا لكل ذلك، وبمجرد ما وصل مع المحتفلين إلى قريته "أفايان" انسل من بينهم، والتحق بمنزله ليخلد إلى النوم.

دخل "المستخدم" احيا إحدى الغرف ونام نوما عميقا، وفي لحظة من اللحظات أحس بزحف أفعى تقترب منه، فانتفض مذعورا، وهو يصيح من شدة الهلع مرددا بالأمازيغية "آلكماص، آلمكاض" - الأفعى، الأفعى... أدركته أمه صفية التي كانت منهمكة في إعداد الهدية التي سيوصلها إلى رجالات "معروف الرما"... أدركته باحثة عن الأفعى في الغرفة، فلم تجد لها أثرا... وتقدمت منه تجمع الحصير في حذر شديد، إلى أن طوتها كلها فلم يظهر للأفعى أثر...

عندها حملقت الأم في ابنها المرتجف، وحدجته بنظرة استغراب دال على أن ابنها ارتكب المحظور بانسلاله هاربا من خدمة "الرما"، ليختلس لحظات نوم يبعده عن قيامه بدوره المألوف منه القيام به، فخاطبته أمه في رنة عتاب بما معناه : "أنصحك بالخروج إلى حيث اجتمع رجال القبيلة، أما الأفعى المخيفة، فلا وجود لها أصلا في الغرفة، ولا في الدار كلها، بل هي كابوس مخيف، وتهيئات مزعجة".

اعتذر الفتى لأمه، وتسلم منها الهدية التي يجب أن يسلمها "للرما". وهو في اتجاه ساحة "إيمي ن أوكْرور" حيث اجتماعهم، فلمحه الشريف مولاي اليزيد المشهور يومئذ بكونه الرجل المحترم الذي يقدمه سكان القبيلة لتولي دور الدعاء المبارك لكل من قدم هدية مشاركته لتمويل الحفل المقام.

بمجرد ما وصل الفتى "احيا" ساحة "الكَور" تناول الشريف مولاي اليزيد قالب سكر من الركام الذي على يمينه من مجموع الهدايا المقدمة "للرما"، ورفع صوته مخاطبا جميع الرجال "الرما" المحيطين بالساحة قائلا : أرجوكم انفخوا جميعا في اتجاه هذا السكر، وأنتم تنوون في ضمائركم أن يصير من نهديه إليه شاعرا جديدا يرفع شأننا بين الناس....

في شكل طقوسي مؤثر، فعل الجميع ما طلبه الشريف ليصادف وصول احيا الساحة فتقدم نحوه الشريف بقالب السكر يدعو له بالشاعرية، ويؤمن الحاضرون على دعائه فتسلم احيا السكر، وقعد منبهرا، مندهشا يؤمن مع المؤمنين "آمين".

2. الزيارة :

بمجرد ما شرب الفتى احيا أول كأس أتاي مهيأ بسكر بركة "الرما" ودعائهم أحس في أعماقه بحلاوة أججت فيه طموح الشعر والموسيقى، فقرر الانتقال بعد ذلك الإحساس من مرحلة التجريب التي أنهاها بدعاء "الرما" إلى مرحلة "زيارت"

فعزم على الذهاب إلى سيدي موسى أوبراهيم الذي يوجد قبره في واد بعيد عن القرية. الوصول إليه مخيف نهارا فبالأحرى الذهاب إليه ليلا، أو المبيت بجواره.

رغم أن كل ذلك كان مخيفا، فإن احيا - إلى يومنا هذا يستغرب من مصدر جرأة تلك الليلة الفاصلة بين أن يكون شاعرا أو أن لا يكون.

3. الزمان والمكان:

انتظر الفتى احيا حلول الليلة المحددة على أحر من الجمر، وترقب انتشار ظلامها، وتفاءل بمصادفة تلك الليلة إشعاع القمر المنير في كل الآفاق، وظهور المحجة البيضاء أمامه، وهو خارج من قرية "أفايان" في اتجاه أعماق الوادي الرهيب.

تحدى الفتى المشتاق مشاق الطريق ووعورة المسالك، ووحشة الليل، إلى أن أشرف على المكان الذي ظهر له فيه قبر سيدي موسى أوبراهيم. في تلك اللحظة تملك شعور مهيب الفتى الساري. وبعد هنيهة شعر بمفارقة غريبة إذ يظهر له القبر المقصود وهو على مرمى حجر، وفي الآن نفسه يرى مسلك الوصول إلى الضريح يتخذ شكلا حلزونيا، فانخرط احيا في الدوران الحلزوني دون أن يستطيع الخروج منه ولا الوصول إلى الضريح، وكان يشعر بشيء غريب يحول دون خطواته ومخالفة الدوران الحلزوني الذي لا نهاية له، وإن ظهر أن في مركز دورانه يستقر الضريح المقصود.

هكذا لم يبرح الفتى مكان دورانه طوال الليل، حتى أشرف القمر المنير على الأفول، فخاف أن يبقى بعد ذلك في الظلام الدامس.

في لحظة شعوره بذلك أحس بثقل جسده المتعب، وبوهن ركبتيه، وببطء خطواته. فتهالك وهو يخر على الأرض من شدة الإرهاق، فامتنع عليه اجتياز مقدار الخطوتين الفاصلتين بينه وبين باب ضريح قبر سيدي موسى أوبراهيم.

في لحظة اليأس تلك استيقظ فورا وهو يشعر بخفة جسده، وراحة بدنه، وبهجة تغمر أعماقه. بالإضافة إلى أنه في كامل وعيه، مما جعله يحملق في قبور المقبرة التي توسطها، ويمدد يده ليتأكد من كونه يراها مبسوطة في نور القمر المختفي وراء القمم، ويلامس بها بعض الحشائش، والنباتات المنتشرة جوار القبور.

لكي يصدق حقيقة شعوره الغريب تعمد الوقوف على قدميه، يتلمسها، ويتمسد ساقيه، ويفرك عينيه ليتأكد من كونه واقف أمام باب الضريح المقصود. ولكي يبدد كل الشكوك تراجع بضع خطوات إلى الوراء. ثم تقدم نحو باب الضريح، فلم تعد خطواته في تتابع حلزوني بل هي في اتجاه مستقيم يقرب أكثر من مدخل الضريح.

ابتهج الفتى بكونه ولج المكان، وأصبح يتبين استطالة قبر دفينه، ولم يشعر إطلاقا بأي خوف وهو يشاهد بأم عينيه ثعبانا يزحف بجوار ذلك القبر، بل استغرب الخطو إزاءه باطمئنان خارق للعادة، ولم يحس برغبة الابتعاد التلقائي خوفا من الزواحف. ولم يفكر في طرد الثعبان أو قتله، بل مد إليه يده، ليحثه في رفق واطمئنان على أن يفسح له مجال الاقتراب أكثر من القبر والجلوس بجواره.

لاحظ احيا أن الثعبان ذاته لم ينزعج منه، بل زحف بهدوء إلى أن اختفى نهائيا في جحر يبدو أنه عميق في جوف قبر سيدي موسى أوبراهيم.

في تلك اللحظة، فسر الزائر ما حدث تفسيرا يفهم منه أن قصده تحقق من الزيارة، أي أنه سيصير شاعرا بفضل إيجابية تلك الطقوس التي سيعبر خلالها المسافة الفاصلة بين الشعراء وعامة الناس في العادات والمعتقدات المتوارثة عبر العصور.

فسر احيا المسلك الحلزوني نحو الضريح، بالمعاناة الشعرية، والتحدي والاستمرار. وفسر الدخول إلى الضريح، بدخوله إلى عالم الشعر والشعراء المبدعين، وفسر شعوره بالاطمئنان رغم وجوده هو والثعبان داخل جدران الضريح، فسر ذلك

بأنه سيكون من الشعراء المحاورين الكبار الذين يرمز إليهم في الشعر الأمازيغي ب "أعيساوي"، مروض الأفاعي.

4. الرقود، ورموز الرؤيا :

رغم فهم احيا تلك الرمزيات، كما هي في جل رموز الشعر الأمازيغي، رغم ذلك قرّر التأكد من سلامة فهمه بضرورة إتمام مراحل طقوس العبور وذلك بأن ينوي النوم جوار القبر داخل الضريح، وينتظر الرؤيا الحلمية التي ستحسم في شأن شاعريته، فبدون الرقود الطقوسي والرؤيا الإيجابية في الحلم[12] يبقى الشك في الشاعرية واردا.

لذلك لم يخف الفتى من الثعبان، الداخل جحره، ولن ينزعج من خروجه إليه إذا رقد قرب الجحر جوار القبر ذاته.

هكذا استلقى الفتى نائما نوما عميقا، لم يستيقظ منه إلا بعدما رأى في حلمه الطقوسي ذاك عمه الشاعر الهاشمي يقف بجانب مطفية المياه في مدرسة سيدي ابراهيم أوعمرو في قرية "أفايان" فانتظر احيا عمه حتى أخرج الدلو مملوءا بماء رقراق من عمق المطفية. عندها انقض احيا على الدلو بكلتا يديه، وبكل ما أوتي من قوة لينتزعه من عمه المغلوب على أمره، فتخلى له عن الدلو ومائه قائلا في بسطه المعهود "هاك سوت كولّو أمورّان"، أي : إليك الدلو واشرب الماء كله يا عنيد.

على تلك الجملة استيقظ احيا النائم جوار القبر، وهو متأكد من أنه شرب الإلهام الشعري ـ الماء[13] ـ المبارك بوجوده في مطفية العالم الصوفي سيدي ابراهيم أوعمرو، وأن ذلك الشرب كان بميزة التفوق "مورّان" التي منحه إياها شاعر كبير.

هكذا عاد احيا إلى قريته شاعرا، يترقب إقامة أول احتفال أحواش ليجرب فيه "سما" أي "هجاءا" يشترك فيه مع الثعبان الذي وجده في الضريح ملهم الشعر سيدي موسى أوبراهيم. وفي انتظار ذلك عاد إلى الضريح حيث اكتفى بذبح ديك على عادة القدماء[14].

5. الفتح الشعري :

بعد اجتياز الشاعر مرحلة "طقوس العبور" بنجاح، لم يطل زمن انتظاره المشاركة في حوار الشعراء ليؤكد جدارته الإبداعية الجديدة.

أقيم حفل أحواش في ساحة "إيمي اوكرَور" في قرية "أفايان" نفسها، فكانت الفرصة الأولى التي سيفاجئ فيها احيا جميع السكان بأنه صار الشاعر الجديد الذي سينشر مكارمهم في الآفاق.

خلال اللوحة الأولى من حفل أحواش، تقدم الشاعر احيا على عادة كبار الشعراء رافعا صوته ب "تالالايت"، وبمجرد ما سمعه عمه الشاعر الهاشمي القابع في منزله، خرج مسرعا يتلمس الجدران ـ لأنه ضرير ـ ليلتحق بساحة أحواش فلم يتمالك نفسه وهو يسائل احيا، ابن شقيقه محماد قائلا هذا الشعر الذي يتذكره الناس إلى يومنا هذا، قائلا :

ـ آد نساقسا احيا غ ايكنَان نّـم أنّيحيت	لنسأل احيى عن "هضاب النيحيت"
ـ ايساون فكان أتيكـ ن تغرسي لّي تيويم	هل منحتك ثمن قربانك

فرد عليه احيا بثقة كبيرة قائلا في بيتين :

ـ أوراك ايجلي واغي غ لمراح ن صّالحين	لن يضيع الثور في حضرة الصالحين
ـ ايغ اور نغري ساغ إيباين إي طيّبا أغاراس	إذا لم نكن نقرأ، سيوحى لنا بطرق أخرى

فبادره عمه الهاشمي بشراسة غاضبة :

ـ ألاّه أوكبار أدادّا مليي مايي توروت	يا إلهي، ما هذا الذي ولده لي أخي الأكبر
ـ أوراك إيكَي احيا ديس كاتنّام حيان	ليس ب "احيى" وإنما زعمتم أنه حي
ـ ايسم دا س راست نكـ أورتات مليغ إي يان	الاسم [الشنيع] الذي يلائمه لم أخبر به أحد بعد

فباغته احيا بوقاحة الشعراء المستفزين :

ـ ملاد ايس توفيت داداك ديس ايرا أكّ ايكرف	لو صادفت أخاك الأكبر لكتفك
ـ ايشيب أوركاز حراد ايفغ أيتمليلّي	هرم الرجل، فبادر بالخروج ليترنح
ـ نفّوغ اك تيمزكّيدا فّغاتا غ ايسوياس	خرجنا لك من المسجد، فاخرج لنا من ساحة الرقص
ـ يان ايزرين أزمزنس يانف غ أوغاراس	من استمتع بزمنه، فليبتعد عن طريقنا

يظهر المعنى الحرفي للحوار أن :

الشاعر الهاشمي يسأل احيا هل منحته مرتفعات قبيلتهم "النيحيت" ثمن الذبيحة التي ذبحها.... وهو يشير بذلك إلى ما أخفاه عليه الشاعر من ذبحه لديك في طقوس العبور على عادة القدماء[15].

فرد عليه احيا بما نترجم معناه الحرفي بكون الثور لم يكن ذبحه في أضرحة الأولياء هباء. وكون الأمي إذا تاه عن الطريق رفع يديه إلى ربه فيهديه سواء السبيل.

فبادره عمه الهاشمي بشراسة الغاضب والذي يعاتب شقيقه الميت عن كونه لم يخلف بعد موته من هو جدير بالتقدير، وزاد معاتبا الميت على كونه أخطأ التفاؤل لما سمى مولوده باسم احيا، وهو غير جدير بالحياة، لذلك أكد الشاعر أن الاسم الشنيع المطابق لابن أخيه، ليس هو احيا بل سيفكر من جديد ليباغت الجميع بالاسم الشنيع الذي سيغير به الاسم الجميل احيا.

فأجابه احيا بوقاحة وهو قائلا لعمه : لو بقي أخوك الأكبر حيا، لقام بتربيتك بوضع القيود في يديك ورجليك، وأنت الشيخ الهرم المتصابي.

وزاد الشاعر الجديد ايلاما في هجائه إذ نصح عمه المسن بملازمة العبادة في مسجد القرية، والابتعاد عن ساحات الحوارات الشعرية للشباب، لأن الحياة هكذا: من اجتاز مرحلة، انسحب ليفسح المجال لمن بعده. ألسنا إزاء صراع بين ثعبانين رمزيين ؟

بالفتح الشعري في هذا الحوار أكد احيا لعمه، ولجميع السكان أنه صار شاعرا، وأن أحلامه ودعوات "الرما" ورؤيا أحلام طقوس العبور، كلها تجلت في عنف أول محاورة شعرية في حياته الإبداعية، إزاء أحد أشد شعراء القبيلة شكيمة الشاعر الهاشمي، الذي يمكن أن نقول عنه أنه هو الذي وقع شهادة إجازة نجاح احيا في اجتياز امتحان طقوس العبور الشعري، ومنذ ذلك اليوم صار الشاعر الجديد يدعى لحضور الولائم الكبرى، والاحتفالات الميمونة عبر القرى والقبائل وأصبح نجمه يسطع في المحاورات الشعرية خلال فن "أحواش".

الفصل الثاني :
احيا : في الدار البيضاء

المبحث الأول : الاستقرار في الدار البيضاء

1. القدوم الأول سنة 1955 :

علاقة الشاعر احيا بمدينة الدار البيضاء، بدأت بزيارته لها منذ طفولته الأولى، رفقة أبيه الذي كان يتعاطى فيها التجارة منذ سنة 1930م، كما سبق أن رأينا.

كانت سنة 1955 من تلك السنوات التي بقيت ذكرياتها راسخة في ذهن الطفل احيا، حيث يتذكر كيف أدخله والده إلى مدرسة "الراهبات" في حي بوركون، قصد التهيؤ لتعليم طرق الحساب بالطرق المخالفة للطرق "الدمغية" العجيبة المعتادة، وكذلك الاستعداد لتعلم اللغة الفرنسية، ليكون قادرا - فيما بعد - على التخاطب مع زبناء المتجر من الأوروبيين. أما الدارجة المغربية فتعلمها يتم بالممارسة خارج المتجر الخاص بالأمازيغية.

أصيب والد الطفل احيا بمرض في مدينة الدار البيضاء، مما فرض عليه العودة إلى "تامازيرت" أفايان، رفقة ابنه ذاك، وقد صادفت تلك العودة تاريخ استقلال المغرب سنة 1956م. بعد عودة المغفور له الملك محمد الخامس من المنفى. الحدث الوطني الذي بعث من جديد الاحتفالات المغربية التي أوقفها المغاربة احتجاجا على نفي الملك منذ سنة 1953م فصار المغرب من أقصاه إلى أقصاه، زاهدا في الأعياد، عزوفا عن الحفلات، كما توقفت صلاة الجمعة في بعض الأحيان احتجاجا على النفي الملكي. ولكن الشعر لم يتوقف نضاله في سبيل التحرير...

استعادت الفنون الشعبية المغربية أمازيغيها وعربييها قوة، واعتنى الناس بفنونهم بعد استقلال المغرب، وضرب الملك العائد محمد الخامس نفسه المثل بحرصه على تكريم كبار الفنانين باستقبالهم هم وكل أعضاء فرقهم ذكورا وإناثا الآتون من كل جهات المغرب إلى عاصمة المملكة مدينة الرباط. وكان ضمنهم كبار الشعراء «ايماريرن»، الذين نشروا أخبار التكريم في كل الآفاق. وانطبعت الأصداء في لا شعور الطفل احيا.

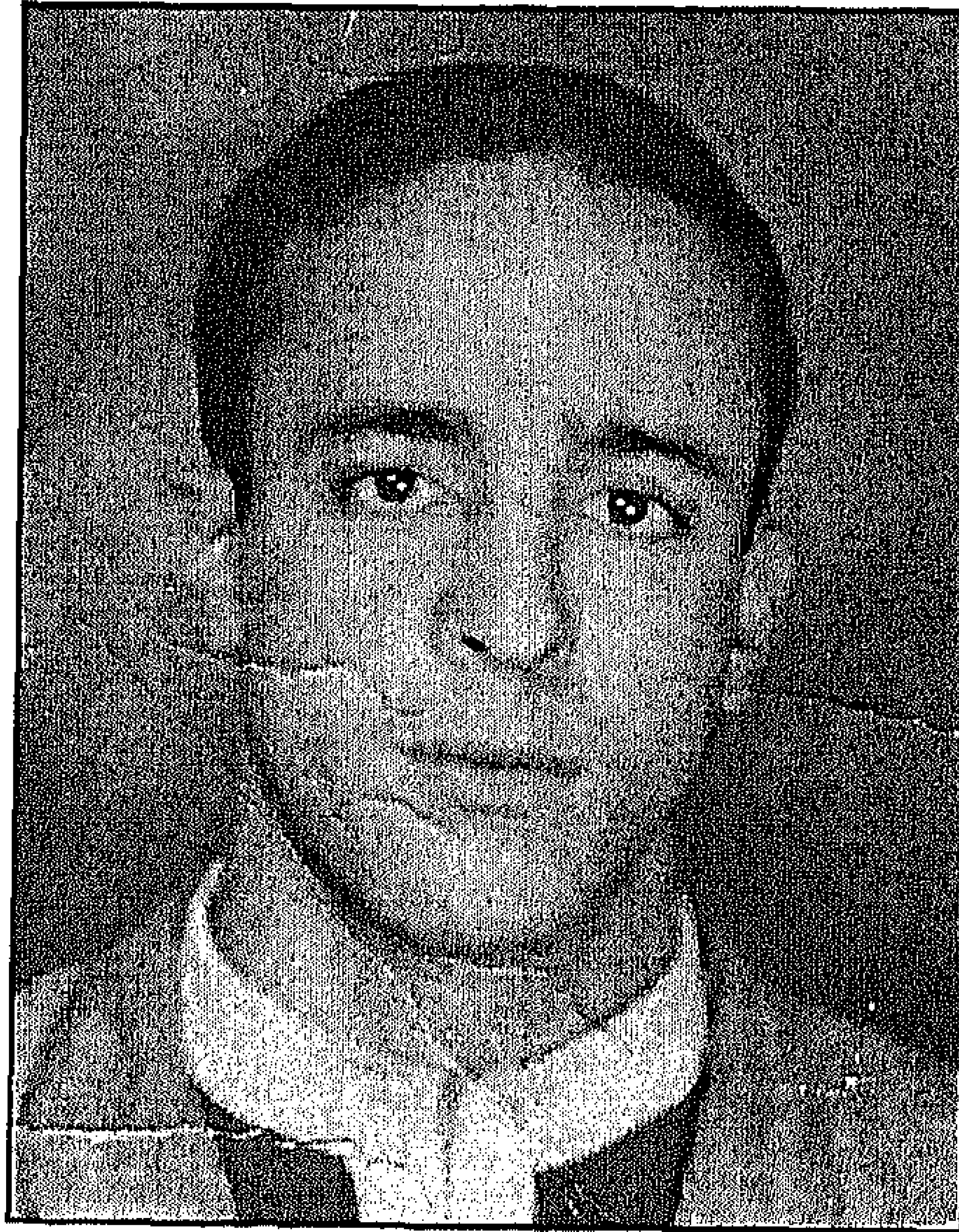
أجل تمت مراسيم استقبال جميع الفنانين في مدينة شالة الأثرية، وفي إطار جمال أطلالها التاريخية، ركبت خشبة تعاقبت عليها جميع الفرق مقدمة نموذجا من أجمل لوحات رقصاتها أمام الملك وعائلته وضيوفه وكل المتدفقين على المدينة الأثرية. فكانت تلك الأمسية الخالدة نواة انبعاث الفنون المغربية الأمازيغية والمعربة من جديد، بعد توقفها طوال السنوات، التي تفاقمت فيها الأزمة.

حرص المغفور له الملك محمد الخامس على أن لا يتوقف الاتصال المباشر بينه وبين جميع فناني البوادي المغربية من كل جهات المملكة. لذلك كان مقررا أن يعتبر ذلك اللقاء حفلا سنويا لتكريم الفنانين الأصلاء وخصصت له ميزانية هائلة ـ يومئذ ـ لتمويلها، على أساس اللقاء في "شالة" العام المقبل.

ولظروف نجهلها و لم نجد لها تفسيرا عند الفنانين أنفسهم، تم تحويل مكان "الذكرى" من "أطلال شالة" بالرباط إلى "أطلال قصر البديع" بمراكش فصار هو مهرجان الفنون الشعبية الذي اشتهرت به مراكش بعد ذلك.

2. تعاطي التجارة في حي بوركون :

في سنة 1967 عاد الشاب احيا إلى الدار البيضاء للعمل في التجارة، وفق عادة "تسكاورت" - أي ملازمة الشريك في المتجر قعوده فيه نصف السنة يتداول مع الشريك الآخر النصف الثاني من السنة -. غير أن كونه مارس طقوس العبور الشعري في قريته. وكونه صار يعد من الشعراء الشباب الطامحين في قبيلته، كل ذلك جعله يغتنم فرص حضور الحفلات التي يقام فيها فن "أحواش" في كل أرجاء مدينة الدار البيضاء. وإن لم يكن من المدعوين لحضورها فهو يحرص على أن يفرض وجوده بالانخراط في أداء لوحات "أحواش" المقام في ذلك الحفل..



احيا، 11 يناير 1971

هكذا طبق المعتاد عند الشعراء من كونهم يحضرون كل احتفال، وإن لم يستضفهم أحد، فالشعر يدعوهم إليه. لذلك يتجرأ الشاعر احيا على دخول أماكن الحفل، ويلتحق بلوحات عروضه، متوسطا ساحة رقصهم، يحاور الشعراء المدعوين غيره. وبتعدد اغتنام مثل تلك الفرص، ربط الشاب صلات متعددة مع غيره من الشعراء، وبدأ يفتح أبواب شهرته في كل أحياء مدينة الدار البيضاء.

رغم أن الشعراء "ايماريرن" لا يتلقون أجرة عن إبداعاتهم في أحواش الذي يقيمه الناس بمحض خالص بهجتهم. رغم ذلك، فإن الجمهور الأمازيغي في المدينة يغدقون المال والعطايا. مما جعل الشاعر احيا نفسه يكسب أموالا، أغرته بالابتعاد عن كل ما يحرمه من تلك النعمة الجديدة.



احيا أمام المكروفون يغني شعره

بمرور الشهور، وما واكبها من التعرف على كثرة عشاق الشعر الأمازيغي في الدار البيضاء أصبح تغيب الشاعر عن مكان البيع والشراء في الدكان يمتد أياما، خلال أسابيع في حفلات أحواش بعيدا عن شغله الذي جاء من أجله إلى المدينة.

تأكد الشاب بأنه انخرط كلية في وضع لم يعد يسمح له بالقعود في الدكان وراء "الكنطوار" لأسباب خاصة، منها كونه أصبح يشرد في آفاق الإبداع الشعري،

في وقت كان يلزمه فيه التركيز على اجتذاب وإقناع الزبناء وإرضائهم، وعلى عملية الحساب "الدمغي" جمعا وطرحا، وضربا وقسمة... كما انقلب ترتيب زمنه من زمن التجارة، إلى زمن الفن. فصار يسهر ليلا، وينام نهارا. في الوقت الذي يتحتم العمل داخل المتجر منذ صلاة الفجر، بدءا بإحضار النعناع من كراج علال إلى استقبال موزع الحليب، وما يفضيان إليه من فتح المتجر باكرا وملازمة البيع حتى يقترب منتصف الليل. وهو الوقت الذي يعتبر عادة بداية وقت سهر الفنانين، وإقامة الأفراح واحتفالاتها التي ينشطها الشعراء بإبداعاتهم إلى ما قبيل صلاة الفجر، حيث يقترب زمن بداية أشغال التجارة.

3. التفرغ للفن :

في سنة 1975 قرر الشاعر احيا الحسم النهائي باتخاذ قرار يوفق فيه بين المحافظة على سير متجره، وبين تفرغه للإبداع الشعري في ليالي "أحواش" لذلك، قام بعادة تسمى في الحرفة ب "لحساب". ففوت بمقتضاها المتجر لأخيه الهاشمي. وقد صادف ذلك بداية تطور عادة "تاسكّاورت" ـ أي ملازمة الشريك في المتجر قعوده فيه نصف السنة يتداول مع الشريك الآخر النصف الثاني من السنة ـ بكون التجار، أصبح جلهم في الدار البيضاء، يملك منزلا مستقلا عن المتجر، ويحضر زوجته للإقامة معه، وإدخال أطفاله إلى المدرسة. فلم يعد التاجر مضطرا للحضور للإقامة في "تامازيرت" ستة أشهر والعودة إلى المدينة في الأشهر الستة الباقية من السنة. مما جعل "تامازيرت" تصير منتجعا صيفيا، للتمتع في العطلة الصيفية بجمال الاحتفالات الأمازيغية البديعة بطقوسها الفريدة، شأن لوحات حفلات الزفاف، وأشواط لوحات فن أحواش، التي تعتبر المشاركة الشخصية للعائد من أجمل لحظات عمره.

هكذا تخلص احيا الشاعر من "تاسكّاورت" التاجر. ولكنه تورط في "أزواك" ـ التشرد ـ الشعراء أي : تجوال الشعراء، لتبدأ مرحلة عملية جديدة في حياته يضطر فيها إلى وضع يومية يعطي فيها الأسبقية للحفلات التي التزم بالمشاركة فيها بالدار

البيضاء. ثم يقوم ببرمجة غيرها من الحفلات الأكثر أهمية، ماديا أو معنويا من الحفلات التي قد يسافر من أجلها إلى مختلف المدن المغربية وقرى القبائل السوسية.

4. واقع "أحواش" في البيضاء:

بحلول بداية السبعينيات من القرن العشرين الماضي نفسه. لاحظ الشاعر نتيجة تنقلاته بين الدار البيضاء وسوس ملاحظة أزعجته، ذلك أن شعر "أماركً" الروايس الذي أبهجه بكونه بلغ ذروة ازدهاره في الدار البيضاء هو أمر يناقضه مصير شأن شعر «إيماريرن» أحواش. إذ ظهر أن فن الروايس يستأثر بالعرض الرئيسي للحفلات في وقت يبقى أحواش مجرد إحضار رجاله لاستقبال الضيوف، وتقديم لوحة أو أقلها في العروض الرئيسية، مما يجعل شعر «إيماريرن» يتوارى.

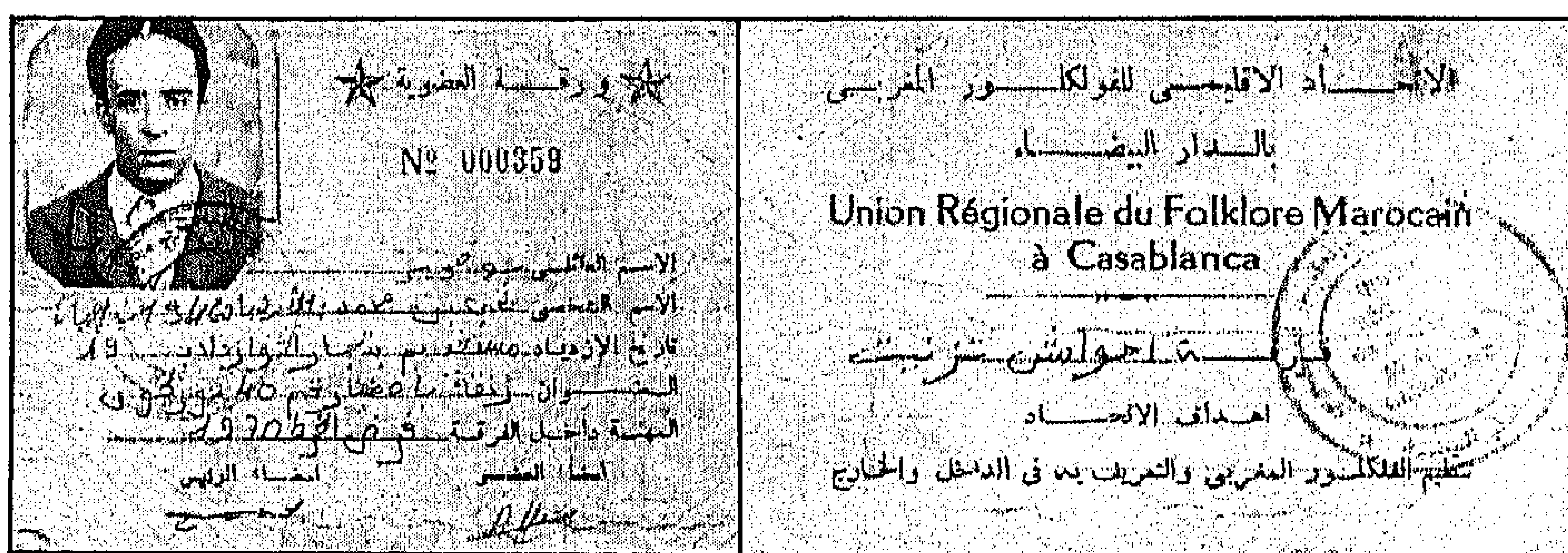
هذا الوضع أدرك فيه الشاعر احيا أن العناية بفن الروايس الأمازيغي - وحده - نعمة في طيها نقمة قتل فن أحواش قتلا بطيئا لأن الاقتصار فيه على جانب الإيقاع الآلي والتصفيق، والركز والصياح ترحيبا بالضيوف قد حول فن أحواش بساعاته التي لا تقل عن ثلاث بعد منتصف الليل، وبسمو جلاله وقدسيته إلى مجرد ديكور معدود الدقائق، وكل ذلك سببه عدم العناية ب "المناورات الشعرية" التي من أجل تأجيجها وضعت إيقاعات وحركات، وملابس وحلي أحواش التي ليست كلها إلا وسيلة شد الجمهور لمتابعة حوارات الشعراء "ايماريرن".

هنا ظهرت للشاعر المفارقة الأخرى التي لاحظ فيها كيف بدأ تضعضع "أماركً" - شعر - الشعراء إيماريرن في كثير من القرى السوسية بل توقف في مواطن كانت إلى عهد قريب من معاقله. ولاحظ الشاعر احيا أن كثيرا من مشاهير شعراء أحواش المنقرض من القرى شعراء وقع لهم نوع من الإحباط، واستسلموا لليأس والقنوط ومنهم من قضى نحبه، دون أن يجد من يجمع روائعه الإبداعية، ومخزون ذاكرته من ملاحم القدماء، وبديع حكمهم الشعرية.

والأكثر من هذا أن ما بدأ يزدهر في مدينة الدار البيضاء من الاقتصار على أداء بعض اللوحات الفنية المبتسرة من الرقصات الأصلية، يعكس المصير المهول للفن في بعض القرى، التي كانت إلى عهد قريب مشهورة برواج أحواش وعاداته الشعرية. فصارت من القرى المهجورة جل دروبها بنزوح أفراد عائلاتها نحو المدن داخل المغرب وخارجه. فلم يبق بها إلا بعض العجزة ممن يجتر باقي أيامه في حراسة فراغ منازل أوصاه مهاجروها بالتردد عليها وتعهد شؤونها بعد نزول الأمطار، وهبوب العواصف ليصلح ما قد يفسده الدهر قبل خرابها الفاني.

5. الانضمام إلى «أحواش تيزنيت» في الحي المحمدي :

لما تعرف الرايس احيا، على جميع فرق أحواش القبائل الأمازيغية الموجودة في مدينة الدار البيضاء، اختار الانضمام إلى مجموعة واحدة منها، كانت تسمى بمجموعة "أحواش تيزنيت" في الحي المحمدي سنة 1970.


ورقـة العضوية
№ 000359
الاسم العائلي
الاسم الشخصي
تاريخ الازدياد
العنوان
المهنة داخل الفرقة
امضاء العضو — امضاء الرئيس

الاتحاد الاقليمي للفولكلور المغربي
بالدار البيضاء
Union Régionale du Folklore Marocain
à Casablanca
فرقة احواش تزنيت
اهداف الاتحاد
تنظيم الفلكلور المغربي والتعريف به في الداخل والخارج

ورقة عضوية احيا في أحواش تزنيت بالدار البيضاء، 1970

كان مجموع أعضائها يتراوح ما بين ثلاثين إلى أربعين فنانا، يتناوبون على تقديم عدة لوحات من فنون الموسيقى والرقص والغناء. ورغم تسمية تلك المجموعة الفنية باسم مدينة "تيزنيت" في الدار البيضاء فإنها تضم أعضاء من قبائل بعيدة عن مجالها الجغرافي. فنجد مثلا :

أ. الرايس محمد بولكَانين تعود أصوله إلى قبيلة تاليوين في سوس وهو من دعائم المجموعة، فنيا وتنظيما. باعتباره يعرف أداء إيقاعات مجموعة من اللوحات. كما يعزف على آلة "لوطار" عند تأدية أغاني فن الروايس.

ب. الرايس عبد الرحمن لهواوي. يتداول تنظيم المجموعة رفقة الرايس محمد السابق. وكلاهما من أصول تعود إلى القبيلة نفسها "تاليوين" في سوس.

ت. الرايس بوجمعة القادم إلى مدينة الدار البيضاء من قبيلة ايحاحان، النائية عن "تيزنيت" التي تسمى بها المجموعة الفنية. ويتجلى دوره الفني في كونه يتولى القيام بتدريب غير الحاحيين، من رجالها على أداء اللوحات الفنية لرقصة "ايحاحان". ويتولى قيادتهم لحظة أدائهم لأشواطها الفنية في العروض... والجدير بالذكر أن ذلك النوع الفني هو أول أحواش أمازيغي استقر في الدار البيضاء منذ سنة 1784.

جـ. الرايس سعيد تيشتي الآتي من قبيلة "أسيف لبور" في المجال الجغرافي الممتد بين ايمي ن تانوت وشيشاوة. أي المجال المعزول عن - سهل سوس - بسلاسل جبال الأطلس الكبير.

حـ. الرايس سي باحسين. من قبيلة ايت تامنت - سيدي عبد الله أوسعيد في الأطلس الكبير. وكان هو الفرد الوحيد الذي يعزف الآلة الوترية المعقدة آلة "الرباب" الخاصة بالفنانين الروايس.

تركيبة تلك المجموعة، وتعدد الرقصات التي تؤديها، بدت أقرب إلى تحقيق طموحات الشاعر احيا من غيرها، ولكنها ليست هي الحل، لأن الشاعر في حاجة إلى فرقة يكون أفرادها رهن إشارته لحضور كل احتفال، أينما كان، وفي أي زمان سيكون، بينما فرق أحواش القبائل لا توفر تلك الإمكانية باعتبار رجاله لا يؤدونه إلا في مناسبات اجتماعية خاصة بعائلات تلك القبيلة... ويراعى في زمنه استغلال عطلة آخر الأسبوع، أو في العطلة الصيفية... وهذا يعني أن ذلك النوع من أحواش

لا يزدهر إلا في الموسم الذي تكثر فيه حفلات الزفاف أساسا وهو فصل الصيف، الذي تقل بعده مناسبات عروض فن أحواش إلى درجة الندرة في فصل الشتاء.

بالإضافة إلى ذلك، هناك سبب آخر، يمنع الرايس احيا من ملازمة أحواش مهاجري قبيلة محددة في الدار البيضاء. ونعني به استحالة التنقل بمجموعة أحواش قبيلة واحدة. وجعلها تنضبط لرئاسة شخص واحد. وترضي أذواق سكان الدار البيضاء من الأمازيغ الذين وإن كانوا يولعون بكل أنواع فنون أحواش القبائل المختلفة. فإن عشقهم واعتزازهم ومتعتهم تزيد في عرض أحواش قبيلتهم التي لا يكتفون فيها بموقع المتفرج المتذوق، بل ينخرطون في صف رجالها، ويؤدون لوحاتها، فتكون المتعة كاملة.

حافظت تلك المجموعة الفنية على جل أصول الفن الذي تؤديه في الدار البيضاء بمثل ما كان يؤدى به في قبائلهم الأصلية. و لم تدخل تركيبها الآلي أية آلة غريبة. لذلك نجد الآلات العريقة بقسميها الكبيرين. آلات أنواع فن أحواش وآلات خاصة بنوع "فن الروايس" كما يلي :

أ. آلات أنواع فن أحواش :

هي آلات إيقاعية عريقة في تاريخ وجودها، وآية في جودة الإيقاعات الموسيقية الرفيعة التي يتقن الرجال البارعون أداءها، وهي آلات جلدية، ونفخية، ومعدنية أشهرها :

- ايلونا
- تيغانيمين
- الناقوس
- تيقرقاوين



اليمين : آلة كَانكَا ثم آلة آلّون

ب. آلات نوع فن الروايس :

وهي بدورها آلات وترية عريقة في تاريخ الآلات الموسيقية تكاد تكون محصورة في :

- الرباب
- لوطار

بالإضافة إلى الآلة المعدنية الناقوس، التي تضبط إيقاع تلك الموسيقى الوترية و"نويقسات" الأطفال بالإضافة إليها فقد تستعمل بعض آلات أحواش. بل إننا وقفنا على صورة لمجموعة الرايس الحاج بلعيد في أوائل القرن العشرين تظهر دخول "ماندولينا" آلة غير أمازيغية كما هو واضح في صورة الجالسين.



الرايس الحاج بلعيد الثاني من اليمين بآلة الرباب. في الأمام حامل المندولينا وسطا، سنة 1928
(Jacques Borgé et Nicolas Viasnoff, Editions Michèle Trinckvel)

كما حافظت مجموعة أحواش تيزنيت على تركيب جل لوحات رقصاتها، بإيقاعاتها الموسيقية وتعابيرها الجسدية، و لم يتغير إلا دور الشعر الحواري، الذي يبدعه الشعراء ايماريرن.

هكذا ندرك أن الشاعر احيا من أولئك الشعراء ايماريرن أساسا، وإن كان يظهر أنه قد يعتبر من الايقاعيين الروايس باعتباره من البارعين في أنواع آلات فن أحواش.

أجل إن "أمارير" احيا برز من بين كل أفراد المجموعة بكونه أكثرهم قدرة على مواجهة الشعراء "ايماريرن" الذين قد يقتحمون عروضهم، وفق عادات أحواش التي لا تقصي أي قادر على المشاركة فيها، وخاصة الشعراء الذين يزيدون العرض متعة وبهجة وحيوية. فأحواش يجمع ولا يشتت إنه رمز تماسك الجماعات.

بالحوارات الشعرية، فرض احيا نفسه، على مجموعة "أحواش تيزنيت" التي يعتبر فيها الرجلان السابقان : بولكَانين ولهواوي دعامتها الفنية أي أن بقدرتهما

الاستغناء عن كل فرد من الأفراد الضروريين سواء في الإيقاع، أو الغناء. ولا يحرصان إلا على ترضية شخص واحد عند الضرورة إنه الرايس سي باحسين عازف الرباب السالف الذكر. باستثناء ذلك، فالرجلان بولگانين، وأهواوي يعوضان كل غائب من الفنانين لأنهما يمتازان بما يلي :

1. يقدران على أداء مختلف الإيقاعات الموسيقية بآلات الرقصات العديدة التي تؤديها المجموعة.

2. يقدران على ملء الفراغ الشعري في غياب احيا بغنائهما للأشعار القديمة لمشاهير الشعراء في الحالات التي يدركان فيها أن الغناء ضروري بوجود عشاقه ضمن الجمهور.

3. يقدر الرايس بولگانين على تسيير فن الروايس، باعتباره يفوق غيره من كل أعضاء المجموعة بعزف الآلة الوترية "لوطار" التي تعتبر من دعائم فن الروايس.

4. يدرك الرجلان أنهما رغم قدرتهما على أداء دور الشعراء بالاقتصار على التغني بروائع الأشعار التي يحفظان جلها عن كبار الشعراء، ومن الموروث الإبداعي الشفوي العريق. يدركان أنهما رغم تلك القدرة، فمتعة الجمهور لا تبلغ ذروتها إلا بالشعر الحواري الإبداعي العفوي الذي يعالج القضايا الآنية مما يشغل الناس في حياتهم اليومية أو يستقطب الرأي الوطني أو الدولي، وهو أمر كان يحققه الشاعر احيا. وكل ذلك يعني أن حضوره يزيد العروض متعة شعرية. ولكنه ليس ضروري الحضور دائما.

هكذا يجد الرايس احيا نفسه ضمن مجموعة متكاملة، منضبطة، متعددة العروض في مختلف ربوع مدينة الدار البيضاء. ورغم كل ذلك يعلم علم اليقين أنه صار في وضع لا يريحه، لأنه تأكد بالفعل أن حضوره في عروض المجموعة أمر

جيد، ولكن تعذر حضوره ليس بنفس القيمة إذ لا تخسر المجموعة بغيابه ما يؤثر كثيرا على سيرها العادي.

هذا في حالة غيابه عن بعض العروض الخاصة بفن أحواش. أما الفن الآخر الذي تزين به المجموعة عروضها - وهو فن الروايس - فلا يشارك فيه الشاعر احيا إطلاقا، لأنه فن احتكره في حفلات المجموعة رجلان هما :

1. الرايس سي باحسين، العازف على الآلة الوترية "الرباب" التي لا يعرف الرايس احيا عزفها. وقد بدل جهودا مضنية لتعلمها ولكنه فضل الاستعانة بأمهر عازفيها في الدار البيضاء المرحوم الرايس محمد بونصير - فيما بعد حين عزف له ألحان تلك الأغاني التي أداها احيا بأسلوب الروايس، ولكنه سرعان ما توقف لأن لكل فن أسراره.

2. الرايس محمد بولكانين العازف على الآلة الوترية "لوطار" الثانية بعد الرباب. وهي من الآلات الأساسية في فن الروايس التي لم يتعلمها الرايس احيا، وخاصة بعدما صار يستعين بأمهر عازفيها في الدار البيضاء المرحوم حسن بونصير بعد الانفصال عن مجموعة "أحواش تيزنيت" وقد استعان الشاعر احيا بالفنان الآخر محمد بونصير سلطان الرباب في الدار البيضاء وعموم المغرب في تلك السنوات.



في الصدارة : الحسين بويدو رئيس مجموعة تامت تمازر مع بولكانين من فرقة تيزنيت بالدار البيضاء ويظهر في أقصى اليمين الرايس سعيد تيشتي

الرايسان معاسي باحسين وبولگانين لا يتركان المجال لغيرهما كي يشاركهما في أداء أغاني العروض الخاصة بفن الروايس، فهما يقومان بتوزيع قصائد مشاهير قدماء الروايس، وبذلك يغلق باب المشاركة الوحيدة الممكنة للشاعر احيا في فن الروايس، وهو باب الشعر الذي يتقنه.

رغم ذلك بقي الرايس احيا يلازم مجموعة "أحواش تيزنيت" ما يقارب من ست سنوات. في الاحتفالات البيضاوية التي فرضت ضرورة التكيف مع ضغط الطلب بطريقة ضم أفراد آخرين. نتج عن التوسع تضخم المجموعة، فكانت النتيجة الطبيعية لذلك بدء تفريعاتها إلى مجموعات فرعية حتى اتسع الخرق على الراقع... ليجد الشاعر احيا نفسه في وضع غير مريح لأنه إذا رافق المجموعة الأم يجد حضوره جيدا وغيابه غير سيء. وإذا رافق فرعا من فروعها يشعر بأنه جدير بأن يكون رئيسها، لذلك فكر في ضرورة بدل جهد تأسيس مجموعة جديدة في ظل المجموعة الأم، ولكنه لم يوفق في ذلك.. فترك مجموعة "أحواش تيزنيت" في الحي المحمدي. وانتقل إلى مجموعة أخرى في حي الفرح.

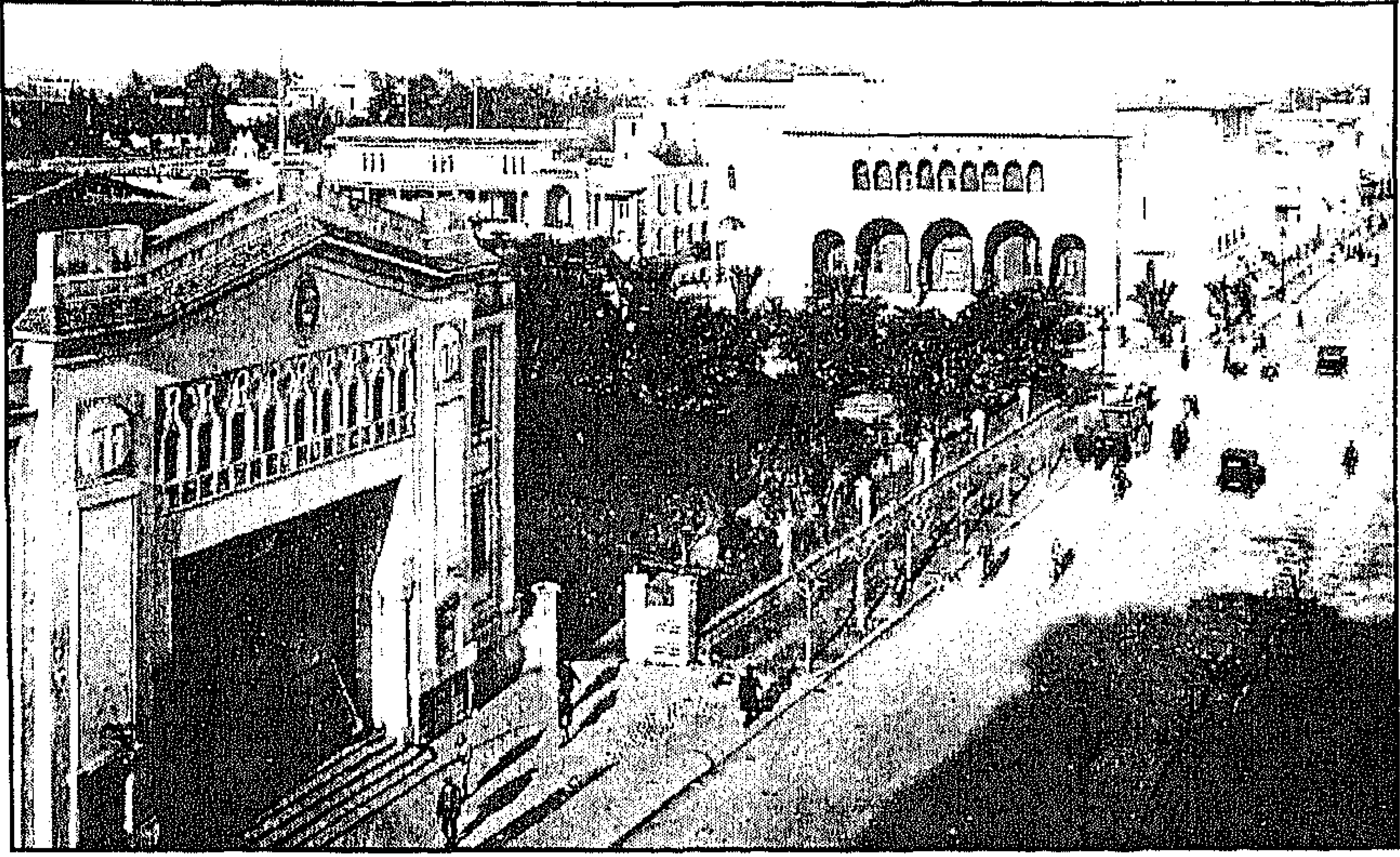
6. الانتقال إلى «أحواش تامت ـ تمازر» في حي الفرح :

صادفت تلك المرحلة القلقة في حياة الشاعر احيا فترة ازدهار مجموعة فنية أخرى عرفت بمجموعة "أحواش تامت ـ تمازر" التي يرأسها السيد "بويدو الحسين". وقد أشارت جريدة "أدرار" البيضاوية التي يصدرها حمزة عبد الله قاسم المعتنية بالأمازيغية يومئذ إلى أن نوع الرقصات التي تقوم بها تلك الفرقة هو "أحواش" السوسي للمنطقة الموجودة بين "ايت سمگ" و"تاگموت نيعقوب". وأضافت الجريدة إشارة قد تبدو لغيرنا عادية وبديهية، ولكنها في تاريخ تطور الفنون الأمازيغية داخل مدينة الدار البيضاء تبدو إشارة في غاية الأهمية باعتبارها تنص على أن تلك الفرقة الفنية يرافقها الثنائي "احيا وأجماع". ثم تؤكد بالحرف قائلة "ويجب أن

نلاحظ بأن الفرقة والثنائي يتكاملان في الأداء بحيث يؤدون جميعهم قطعة فنية واحدة، فلا قيمة للثنائي دون الفرقة، ولا قيمة للفرقة دون الثنائي ولهما قيمة عظمى إذا اجتمعا" (السنة 4، العدد 5، بدون تاريخ، ص. 5).

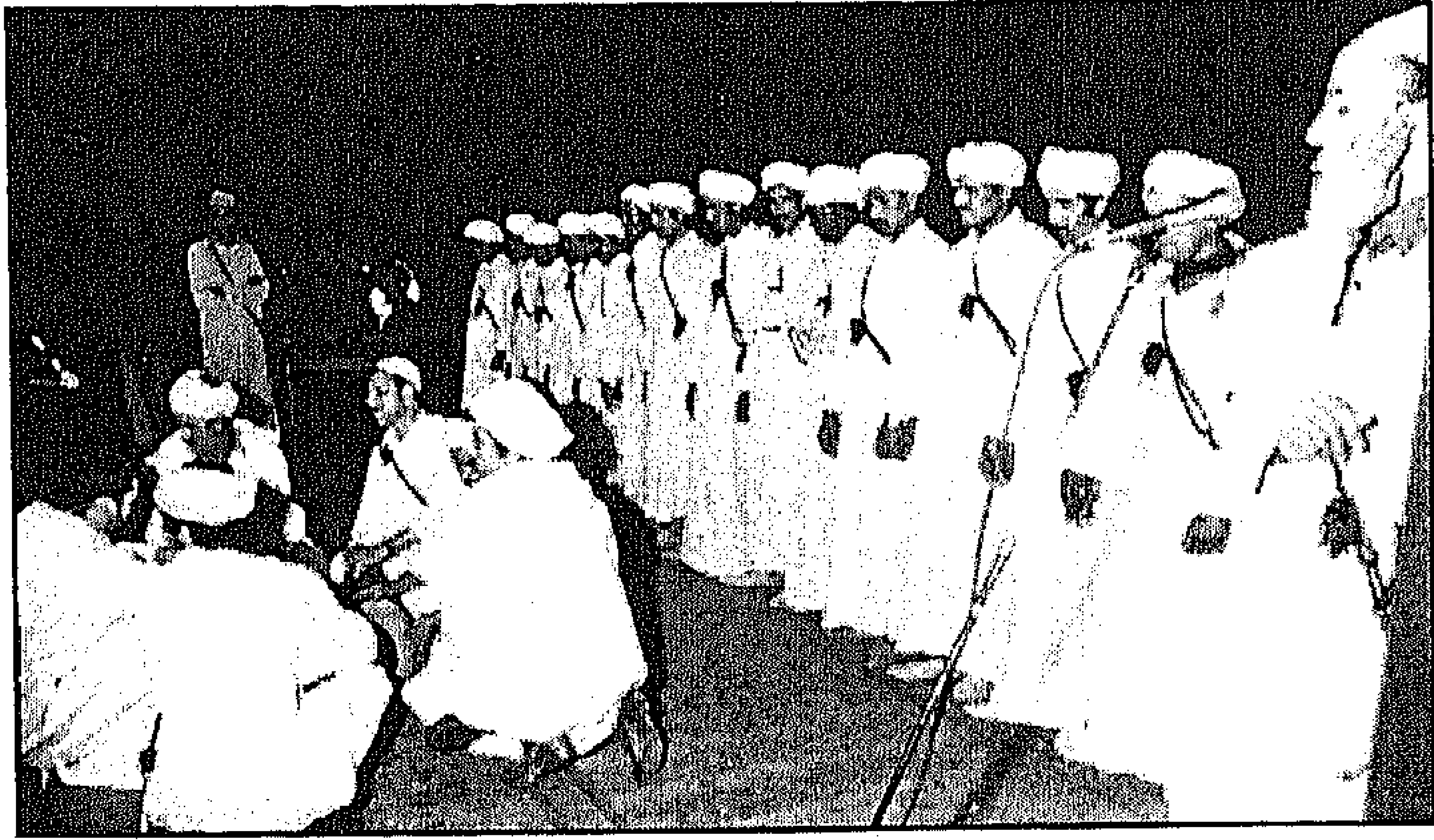
هذا الخبر الذي يبدو لغيرنا بسيطا وعاديا، نراه في مجال دراسة الإبداع الأمازيغي في الدار البيضاء خبرا نفيسا، وجديرا بالعناية الفائقة، وخاصة قوله "بتكامل الفرقة الراقصة والثنائي الشعري في الأداء". فهذه العبارة تستحضر ما يجب أخذه بعين الاعتبار في الدار البيضاء ونعني به دور المثقفين الأمازيغ الذين عادوا إلى العناية بفنونهم هذا بالإضافة إلى دور المثقفين في جعل المبدعين الأمازيغيين يستردون الثقة بجدوى إبداعهم الأدبي. كل ذلك يجعل القول الخاص : بتكامل الفرقة والثنائي، قولا رغم عفويته، وتلقائيته، فهو بذلك شهادة لا ندرك أهميتها ما لم نفهم أن المقصود بها هو أن تلك الفرقة الفنية عادت بالفن الأمازيغي في مدينة الدار البيضاء إلى أصوله كما هي عليه في "تامازيرت" وفي صدارتها بروز الجانب الشعري، وليس طغيان الجانب الفرجوي المرتكز على المظاهر الجمالية للرقص.

إن من تجليات تأثير المثقفين المعاصرين في الإبداع الأمازيغي داخل مدينة الدار البيضاء هو العناية الفائقة بالمضامين الشعرية بعدما همشتها الاحتفالية الفرجوية المدنية. فكانت فرقة "أحواش تامت ـ تمازر" من المجموعات الفنية الأمازيغية التي استوعبت جهود المثقفين في الإعلام والجمعيات والجامعات. ودورهم المنقذ للفنون بجعلها تخرج من مجال التهميش إلى دائرة الإبداع الفني الفاعل. وقد تعاونت تلك الفرقة الفنية مع الجمعية الثقافية لسوس فتم تقديم عرض فني رائع على على خشبة المسرح البلدي بالدار البيضاء، فاتح غشت 1980.



الواجهة الخارجية للمسرح البلدي في بداية يسار الصورة - قبل هدمه -

لكي نوضح ما نقول لابد من التذكير بأن الفنون الأمازيغية في الدار البيضاء قبل سنة 1976 تاريخ تأسيس فرقة "أحواش - تامت - تمازر" وأمثالها بعدها، كانت - كما سبقت الإشارة - فنونا لفرق "فولكلورية" ثانوية مهمشة في النشاط الثقافي داخل الدار البيضاء. و لم يبق لحياتها وانتعاشها إلا دعوتها إلى بهرجة بعض الاحتفالات التي تجعل من رجال الفرق الفنية نوعا من الديكور الذي يعتمد على صخب الإيقاعات وقفزات الراقصين، وارتفاع صيحات المرددين للازمة شعرية تكون ألفاظها معربة في جلها، ليفهمها الضيوف الذين من أجل استقبالهم خارج المنزل، ثم إحضار أولئك الراقصين لحفل زفاف، أو غيره. وقد تكون المجموعة الفنية محظوظة إن دعيت للدخول إلى داخل الحفل قصد أداء بعض اللوحات الراقصة، وينتهي الأمر.



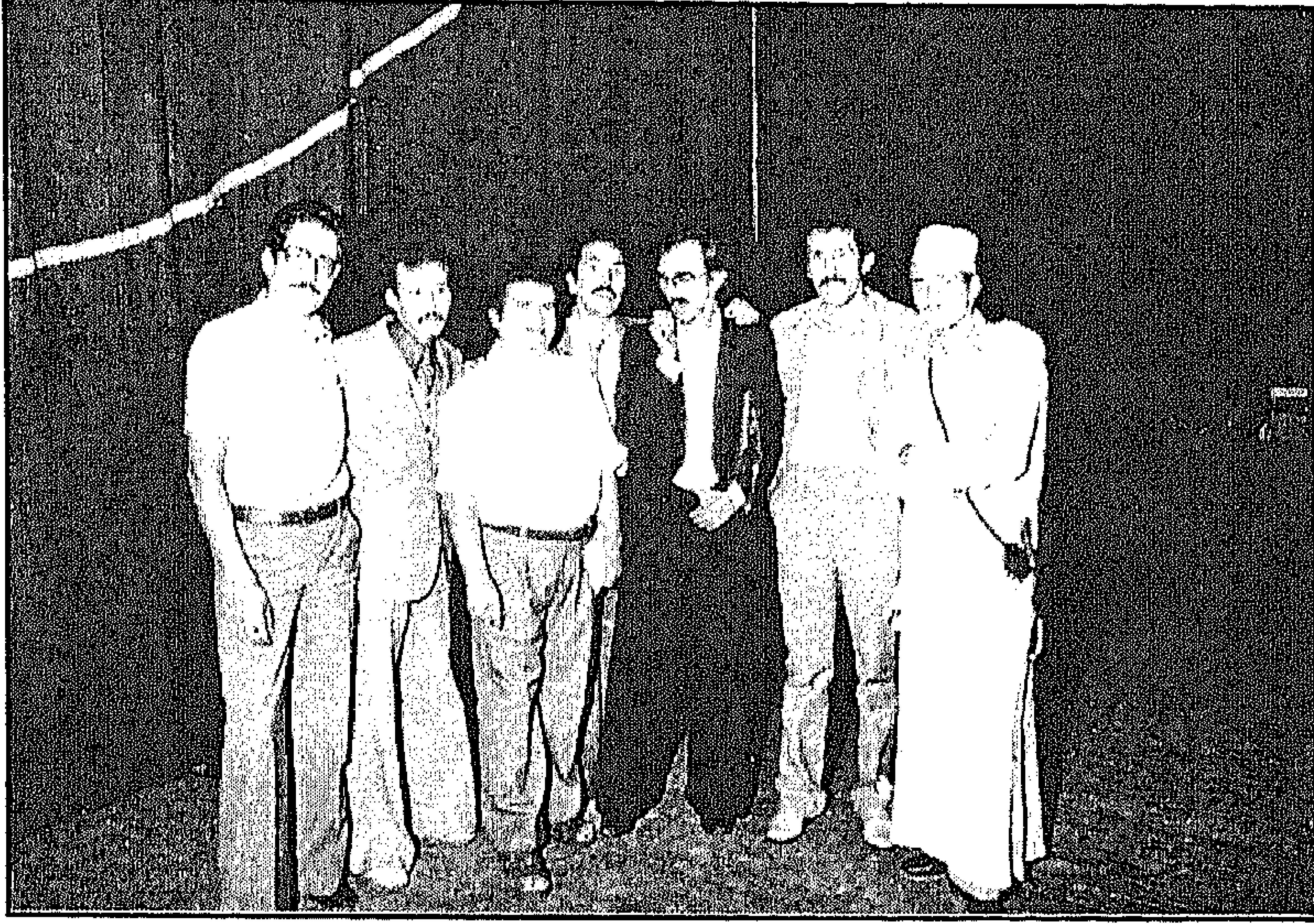
الشاعر احيا على اليمين والشاعر أجماع في أقصى اليسار مع مجموعة أحواش تامت ـ تمازر، 1980 على خشبة المسرح البلدي ـ قبل هدمه ـ

نتأكد من أن "إشارة" جريدة "أدرار" السابقة في التكامل بين رباعي الفنون الأمازيغية : الشعر والغناء والموسيقى والتعبير الجسدي إشارة تؤرخ للمرحلة التي بدأ فيها رد الاعتبار للشعر الحواري في الدار البيضاء، وكان من رواده فيها الشاعران الطموحان "احيا" المقيم فيها وصنوه "أجماع" المتردد عليها. لا لشيء إلا الإبداع الشعري الحواري في رقصات أحواش. بعادات أدائه، وآفاق مضامينه، وحصانةمبدعيه، مهما كانت القضايا ساخنة، وحساسة محليا ووطنيا، وعالميا.

هكذا نفهم بوضوح المرجعية الثقافية التي كانت إشارة ضمنية مبهمة في "شهادة" الجريدة السابقة القائلة "لا قيمة للفرقة دون الثنائي، ولهما قيمة عظمى إذا اجتمعا".

يمكننا الآن أن نسجل بدأ المرحلة الجديدة التي عاد فيها للشعر الحواري دوره في "أحواش" الذي تأسست من أجله جمعيات خاصة في مدينة الدار البيضاء. وهذا يعني وجود ذلك الدور في أحواش الذي يؤديه رجال قبيلة واحدة معينة،

مثل "أحواش "الدرست" الذي يؤديه رجال قبيلة "ايدااوزودت" في الدار البيضاء. ويشارك كبار شعرائهم ومن بينهم شاعرهم احيا نفسه. ولكن ذلك النوع من أحواش يبقى محدود التأثير في الحياة البيضاوية، باعتباره فنا لا يقام الاحتفال به إلا في الحفلات الاجتماعية لسكان الدار البيضاء المنحدرين من قبيلة "ايدااوزدوت".



في كواليس المسرح البلدي يوم فاتح غشت 1980، من اليمين إلى اليسار الرايس أجماع، وصحفي، ومحمد مستاوي، شاعر، مديح لحسن، محام، حمزة عبد الله، مدير جريدة "ادرار"، بويدو الحسين، رئيس مجموعة تامت ـ مازرت، الحاج الحسين بورّحيم، رجل أعمال

7. التصوير في استوديو تلفزة عين الشق:

في الدار البيضاء كنا نشعر يومئذ بأن "الأصيل" العريق من الفنون مهدد بغروب الشمس بعد "الأصيل" الموحى بنهاية النور والبهاء وقدوم الليل والظلام والغموض. هذا الشعور وجدنا في عنوان "الأصيل" ما يصدق عليه فإن تم إنقاد شمس تلك الفنون صارت في الحضارة شيئا "أصيلا" وإن لم يتم إنقاذها شملها الأصيل باصفراره الذي يفضي إلى الظلام المخيف. وسنوضح الأمر في مكان آخر من هذا الكتاب وبالضبط في الصفحة 128 من فصل مصادر شعر احيا.

انطلاقا من فلسفة عنوان برنامجنا التلفزي "الأصيل"، قمنا بدعوة فرقة "أحواش تامت ـ تمازر" والثنائي "احيا وأجماع" بتقديم عرض في استوديو عين الشق.

كانت الفكرة وإنجازها في مجال الفنون الأمازيغية حدثا فنيا جريئا في الوسط البيضاوي يومئذ، مما جعل مئات الأسر رجالا ونساء وأطفالا يتقاطرون منذ الصباح على مقر مبنى الإذاعة الجهوية.

لم تألف تلك البناية في عين الشق جمهور أحواش، الذي كان بدوره لا يألف حضور التصوير، وممنوعات الاستديو، وتعقيدات الإخراج والتصوير وضبط الصوت، وكثرة الإعادات... وتوتر أعصاب التقنيين وحرارة الأضواء...

تعبأ العاملون في البناية، وداخل الاستوديو لتوفير الظروف الملائمة للتسجيل الذي يشرف عليه المخرج الكفء ناصر لهوير لإنجاز تصوير مادة فنية يعرف جيدا خصوصياتها من خلال البطائق التقنية التي هيأناها له قبل ذلك اليوم، وعلى هديها تم تصميم الديكور ليكون مجسدا لساحة "أحواش" في "تامازيرت" ومكان الجمهور فيها.

سرعان ما تبين لباقي أفراد طاقم التصوير، ولكل العاملين في الاستوديو، وما يفضي إليه أن المادة المهيأة للتصوير في ذلك الزوال مادة إبداعية غير مسبوقة في ذلك الاستوديو الذي اعتاد قبل يومنا ذاك، إعداد المكروفونات لرقصات أحواش في وضع نصف دائري، وتوزيع الكاميرات فإذا وصلت مجموعة أحواش يصطف رجالها أمام المكروفونات، وبعد تجربة الصوت تعطى إشارة بدء التصوير. فينطلق إيقاع الطبول والبنادر، وينشط الرقص وترتفع الأصوات بتكرار غناء لازمة شعرية تلائم الإيقاع. وهكذا وبعد دقائق يكون تصوير اللوحة قد انتهى.

أما اليوم الذي حضرت فيه مجموعة "أحواش تامت ـ تمازر" والثنائي احيا وأجماع وجمهور من العائلات التي لها عادات التلقي التي تندمج بها في جزئيات الاحتفال.

بمثل عفوية ذلك اليوم سيدرك طاقم التصوير أنه إزاء عادات تمتلك فيها المادة الفنية المزمع تصويرها مشروعية عمل فني له خصوصيات تجعله ينفرد بمشروعية مهنية مستمدة من الأبعاد الحضارية والثقافية التي يجب على التقنية أن تواكبها ويجب على التقنيين أن يترصدوها بمهاراتهم المهنية لإنجاز عمل لابد فيه لمسيرهم السيد المخرج ناصر لهوير من توظيف كل خبراته لتفادي طلب إعادة التصوير لما قد يترتب عن ذلك من ارتباك قد يعصف بحميمية العرض كله، ويحوله إلى لوحات ميتة، فاقدة لحياة حيوية عفوية الشعراء، وتلقائية حواراتهم. فالإبداع في عز نشاط أحواش مفاجئات وحدوس وابتكارات تستحيل إعادتها لأن الشعراء والايقاعيون والراقصون والجمهور ذكورا وإناثا يعتبرون الفن في احتدام إيقاع أحواش ورقصه البهيج، إلهاما لدنيا لا يصدر إلا عند صفاء الذهن ونقاء السريرة وطهارة النفس بعيدا عن التعليمات والأوامر والنواهي من أي كان.

لكل تلك الاعتبارات التي نقلناها إلى السيد المخرج ناصر لهوير زاد حرصا على تفادي الأمر بإعادة تصوير جزئيات اللوحات، ولأنه من أصول أمازيغية فقد استعاد بذاكرته أن الفن عند الأمازيغ هو من أرقى التعابير، ويعاش بصدق وتفان. فهم لا يبغونه تمثيلا، فكل برهة فنية هي إبداع خالص مباغث لا يتكرر ولا يعاد إرضاء لأوامر خارج الذات والوجدان. ولا يخضع لتعليمات عبر إشارات صادرة عن خارج ساحة العرض الفني ومن المندمجين في أدائه.

تزيد مسؤولية المخرج صعوبة بضرورة إعداد كاميرات في اتجاه الجمهور الذي لم يحضر إلى الاستوديو "للتبناد" بل لينخرط مندمجا في عمق الحدث الفني، ومشاركا في الإبداع لممارسة عادات تحفيزية غنية بالرموز التي لا يليق بالمخرج وطاقمه أن تفوته إشاراتها وهيئات حركاتها وشكل وألوان ومواد حليها، وملابسها ورياحينها وأصواتها...

كل ذلك من العناصر التي لا يمكن لبطاقة التصوير التقنية تحديد أوقات انبثاقها، ومصدرها، ومشخصها لأن الإبداع عفوي صادق فيتعذر تمثيل شعور العواطف الجياشة واستنساخ الإحساس الدال على عمق المعاني الإنسانية السامية.

إن للقلوب في احتدام "أحواش" مقادها في أعماق الروح، وليس في أزرار الكاميرات على منضدة المخرج.

أجل، انتهى التصوير بنجاح، وزاد توفيقه التوثيقي بكون المخرج كان في الموعد، لما استطاع التقاط اللحظة التي فاجأه فيها الشعراء ببدء غناء المقطع الشعري البديع الذي اهتز الجمهور إعجابا، وتشجيعا، وتذوقا لجمال صوره الرمزية الدالة على حدث الساعة في المغرب يومئذ وهو خبر البلاء الحسن للجيش المغربي في دحر هجوم ليلى باغتته به البوليساريو في الصحراء المغربية. كما أن المقاطع الأخيرة رمز فيها الشاعر بصراع الثعابين في الغابة الشاسعة إلى صعوبات تصوير فن أحواش وحوارات إيماريرن في ضيق الاستوديو مهما اتسع.

منذ نهاية تصوير مادة حلقة البرنامج التلفزي "الأصيل" ذاك وفي انتظار يوم عرض الحلقة، انتشر خبر تسجيل حوارات الثنائي احيا وأجماع في داخل مدينة الدار البيضاء لينطلق منها إلى كل مكان يوجد فيه الأمازيغ داخل المغرب وخارجه... وصارت طرائف كواليس التصوير داخل الأستوديو حديث المجالس. بل إن الجزء الأخير من الحوار الشعري المسجل تفنن فيه الشاعر أجماع في الرمز إلى صعوبة تسجيل الحوارات الشعرية داخل الاستوديو، الذي رمزوا إليه بصندوق صغير لا يسع الثعابين الضخمة. وقد أوردنا النص في هذه الدراسة بعنوان : "ثعابين في الاستوديو"، ابتداء من الصفحة 159.

هكذا بدأ الناس يترقبون على أحر من الجمر يوم عرض الحلقة على الشاشة الصغيرة. فلوحظ الإقبال الأمازيغي الكثير على اقتناء جهاز التلفزة والفيديو - على

قلة انتشاره يومئذ ـ لأن الأمازيغ المهاجرين إلى الدول الأوروبية أوصوا ذويهم بنسخ الحلقة وبعثها إلى المهجر. فالحدث غني بالدلالات.

يهمنا من استطراد الحديث، كون الشاعرين احيا وأجماع زاد ظهورهما لأول مرة على شاشة التلفزة شهرة في الآفاق وتأكد أمران.

1. الفرق الشاسع بين "أحواش" الذي يعتني بالإيقاع الموسيقي والرقص دون العناية بالحوار الشعري... و"أحواش" الذي يعتني بالحوار الشعري، ويصير الإيقاع الموسيقي والرقص من المحفزات الفنية لإبداع كبار الشعراء.

2. تأكد للمسؤولين في التلفزة المغربية، أن الفنون الأمازيغية جديرة بكل عناية.

3. تأكد للشاعر احيا أنه انتقل من مرحلة الهامش في مجال أحواش إلى جعل الشعر في الصلب.



عمر أمرير، الحاج عبد الله بن دريس المزوضي، الرايسة رقية الدمسيرية خلال التداريب على إحدى حلقات برنامج "تيفاوين" في استوديو عين الشق الذي تحاور فيه الشاعران احيا وأجماع لما صار البرنامج يسمى "الأصيل" بعد منع عنوان "تيفاوين"

8. تأسيس جمعية في عين السبع :

زاد إقبال الجمهور في الدار البيضاء وخارجها، على دعوة الثنائي "احيا وأجماع" ومجموعة "أحواش تامت ـ تمازر" وبمرور الأيام ظهرت أمور تعرقل العمل الجماعي المعتاد ومن أبرز تلك الأمور كون المجموعة الموسيقية لا يستطيع رجالها التفرغ لحضور كل العروض الفنية التي صار يدعى إليها الثنائي الشعري "احيا وأجماع". بالإضافة إلى ذلك، صار الشاعر احيا نفسه، يعاني من استحالة الاستمرار في وضع يجعله غير قادر على الانفصال عن رفيقه أجماع. وفي الآن نفسه يتعذر عليه الارتباط الدائم به، لسبب بديهي، هو كون احيا المقيم في مدينة الدار البيضاء، لا يمكنه أن يبقى في حالة بطالة شعرية لا يخرج منها إلا إذا دعت مجموعة "أحواش ـ تامت ـ تمازر" الشاعر أجماع للقدوم من مكان إقامته في سوس. وقد يعتذر عن الحضور إذا صادفت الدعوة أيام التزاماته بتقديم عروضه في سوس.

هكذا تبين للشاعر احيا أن لا مخرج له من بقائه في وضع ما بين الكرسين إلا بتأسيس مجموعة فنية يتولى رئاستها في مدينة الدار البيضاء ذاتها.

في سنة 1985 أسس فرقة فنية خاصة بالمحافظة على الفن الأمازيغي، والتعريف به سماها "فرقة شباب تاكَموت"، ومقرها عين السبع في مدينة الدار البيضاء.

واضح أن كلمة "تاكَموت" في الأمازيغية هي اسم قبيلة عريقة في سوس، لا يعني التنصيص عليها في اسم الجمعية أن جميع أفرادها في الدار البيضاء تعود أصولهم إلى تلك القبيلة الموجودة اليوم في إقليم طاطا. بل جلهم فقط، وإلا فإنها تضم فنانين من القبائل الأخرى المجاورة لها أو القريبة منها. مثل جارتها "ايدااونضيف". وما إليها من قبائل غير بعيدة مثل "ايسافن"، و"ايندااوزال"، و"ايدااوزدوت" القبيلة التي نزح منها مؤسسها الرايس احيا.

فرقة شباب تاكموت

الاسم العائلي :

الاسم الشخصي :

اسم الاب :

اسم الام :

رقم البطاقة :

تاريخ الازدياد :

المهنة :

العنوان :

إمضاء المسؤول   إمضاء العضو :

بطاقة الانخراط في فرقة شباب تاكَموت، وهي من توقيع المسؤول : احيا

أول ما يلفت النظر عند ظهور رجالها على ساحة العروض في الاحتفالات - بعد الإيقاع المسيقي - هو الملابس التي تبدو ملفتة للانتباه بجمال تناسقها العجيب رغم تعدد عناصرها فنجد :

1. العمائم البديعة التكوير بألوانها البيض أو الخضر أو الصفر.
2. أقشاب : اللباس الخارجي الأزرق اللون بدون أكمام، مفتوح الجانبين.
3. تحت أقشاب ذاك، يظهر البياض الناصع لما يسمى ب "الفوقيا إيزدار".
4. سروال أبيض.
5. بلغة صفراء أو بيضاء للأقدام.
6. الخنجر الفضي الغشاء يتدلى من "مجدول" حريري بألوان أكثرها انتشارا، الأحمر والأسود أو الأبيض.



ملابس رقصة "تاكَموت"

وتتميز جمالية المظاهر في رقصة تاكَموت برشاقة رجالها، وخفة حركاتهم الموسقة، والانبهار بإيقاعات آلاتهم العريقة الآتية :

1. ايلونا
2. گانگا
3. تيقرقاوين
4. ناقوس

تلك الآلات، يتوزعها قرابة اثني عشر من الفنانين البارعين في أداء إيقاعاتها وجمال تناسق حركات الأجساد والأطراف خلال احتدام الأنغام الموسيقية.

ينضاف إلى الايقاعيين ما قد يقارب من ضعفهم راقصين مصفقين راكزين مرددين روائع الشعر. فيكون العرض الجيد هو ذاك الذي يؤديه رجال يقاربون الثلاثين فنانا فما فوق.

يكون الشعراء المحاورون "إيماريرن" عماد الاحتفال الموسيقى، وقد يبلغ عددهم ثلاثة أو أكثر بقليل.

جدير بالملاحظة أن الشاعر احيا اختار لمجموعته "شباب تاكَموت" نخبة من مشاهير البارعين في بعض الآلات من الأمازيغيين المقيمين في الدار البيضاء فنجد مثلا:

1. الفنان عبد الله أوسعيد من أصل قرية "أكَادير الجديد" من تاكَموت وهو مشهور بكونه وارث سر براعة أبيه قبله في إتقان ايقاعات "كَانكَا" - الطبل - وقد كان الفقيد والده ذاك من عجائب إتقان تلك الآلة. وقد أدرك كثير من المهتمين بالموسيقى الأمازيغية في الخارج تلك المهارة فيجعلوه مفاجئات مهرجانات موسيقية عالمية، وعروض فنية ثقافية في المعاهد الموسيقية والجامعات الأوروبية والأمريكية.

2. الفنان عبدون من قبيلة تاكَموت ذاتها. هو آية من القلائل الذين يتعمدون وضع الآلة المعدنية الدائرية "الناقوس" على عمامته فوق رأسه ويتحرك بها وسط ساحة الراقصين، وهو لا يتوقف عن نقرها بقضبانين في خفة عجيبة وحركات فنية باهرة.

شاركت فرقة "شباب تاكَموت" برئاسة الرايس احيا في عملية النهوض بالإبداع الشعري للشعراء إيماريرن في مدينة الدار البيضاء، بأن كانت سبب عودة كبارهم إلى مجال الإبداع بعد انعزال دام طويلا، واعتزالهم القسري للحوارات الشعرية التي ليست مجرد سؤال وجواب، بل هي في جوهرها حوارات فرحة ممتعة جديرة بأن تسمى بالاسم الدال عليها وهو "المناورات الشعرية" التي تجعل الشعراء المتحاورين في حرب إبداعية كلامية كلها خدع فنية، هدفها التفوق على المحاور بإبداع أجود الشعر، وأرقى المعاني... وينخرط الايقاعيون والراقصون المرددون في تلك الحرب النبيلة بتنشيط لوحاتها فتكون المتعة الشعرية ممزوجة بالبهجة الموسيقية ويصير للعرض كله وظائف إنسانية سامية.

تلكم هي المقومات الفنية التي أحيتها مجموعة احيا، وأعادت إليها حيويته وتوهجها بعد عقود من تهميش حصرها وراء الاكتفاء بجعل الرقص الأمازيغي المسلوب من الحوارات الشعرية مجرد ديكور "فولكلوري" في عديد من الحفلات البيضاوية.

هكذا استجاب عديد من الشعراء المبدعين المقيمين في الدار البيضاء دعوة الشاعر احيا لمجادبته حبال الشعر، وكان في صدارتهم الشاعر علـى أولحـاج - رحمه الله -، وهو من المشتغلين بالتجارة يسكن في حي ببلفيدير وكذلك الحاج امبارك كوكو نفسه في الأعمال الحرة.

وسع الشاعر احيا دائرة دعوة الشعراء المشهود لهم بالبراعة في الإبداع الجيد، فاستطاع إخراج الشاعر الخلاق الحسين أساكني من قوقعة انعزاله عن الشعر والشعراء هنالك في مدينة برشيد المجاورة للدار البيضاء.

لظروف متعددة عززت نهضة شعر ايماريرن في مدينة الدار البيضاء ما سبق من ازدهار شعر الروايس، فعاشت تلك المدينة نهضة شاملة في فنون الشعر والغناء والموسيقى. وصارت فرق أحواش تتسابق لاحتكار إبداع الشعراء ايماريرن المقيمين في الدار البيضاء.

في خضم تلك المنافسة، بادر الشاعر احيا، بإحياء عادة كانت مزدهرة قبله بعقود ثم تلاشت، واضمحلت كثيرا مع أواخر الستينيات بعدما ازدهرت منذ استقلال المغرب سنة 1956، ونعني بها عادة دعوة فرق أحواش البيضاوية كبار الشعراء ايماريرن من سوس للتغني بأشعارهم في حفلات متعددة وكان في صدارتها حفلات عيد العرش. والعادة المشهورة ب "معروف الرمـا" الـذي يجتـمـع لإقـامتـه سـنـويـا كـل المنحدرين من القبيلة الواحدة. ويكون بذلك المناسبـة الفنيـة الاجتماعيـة التـي تتيح للكثيرين صلة الرحم وتعارف أبنائهم مـن الأجيـال البيضـاويـة الجـديـدة.

أجل، اعتنى الرايس احيا بتلك العادة، فجدد ارتباطه برفيقه الرايس أجماع...
وما هي إلا بضع سنوات حتى فتح البيضاويون الأمازيغيون باب دعوة الشعراء على مصراعيه. فتدفق كبارهم على الحفلات والأعراس في كل ربوع المدينة، ومن كل فج سوسي عميق.

بعد ذلك سيسلك الشاعر مسلكا لا نعرف أن غيره من ايماريرن سلكه قبله بالكثافة نفسها ذلك أن الرجل بادر إلى إنجاز عمل توثيقي مهم، إذ تعامل مع شركة خاصة بتسجيل الأشرطة الغنائية، واشترك معه في تسجيل عديد من أشرطة كاسيط التي صارت اليوم وثائق صوتية مفيدة شارك في محاورتها الشعرية كبار الشعراء منهم بعض المقيمين في الدار البيضاء ومنهم بعض آخر استقدمه الشاعر احيا من سوس.

نتج عن هذه المبادرة، التسجيل الصوتي لعشرات الأشرطة التي فيها تراث شعري وتراث موسيقي متعدد الأنواع وكل ذلك صار مصدرا :

1. لدراسة خصائص شعر ايماريرن في الدار البيضاء

2. لدراسة المقومات الفنية الخاصة بطرق التغني بالشعر الحواري من طرف الشعراء وطرق تعبير الراقصين والجمهور عن إعجابهم بالشعر وأدائه.

3. لدراسة التركيب الموسيقي لأنواع من الرقصات الأمازيغية المستقرة في الدار البيضاء خلال الربع الأخير من القرن العشرين.

المبحث الثاني :
الطموح السياسي في الدار البيضاء

1. انبثاق الطموح :

صادفت السنوات الأولى التي عاشها الطفل احيا أزدو في مدينة الدار البيضاء المراحل النضالية التي قاوم فيها المغاربة بضراوة، المستعمر الأوروبي في منتصف القرن العشرين الماضي، إلى أن تحقق استقلال المغرب، وانتهى عهد الحماية الفرنسية التي امتدت من سنة 1912م إلى سنة 1956م.

أجل، باستقلال المغرب في تلك السنة، سيلاحظ الطفل احيا في الدار البيضاء التجليات الأولى لظهور الأحزاب السياسية، دون أن يدرك بدقة معنى الحزبية وأهدافها. رغم ذلك ترسب في أعماق الطفل شغف متابعة الأحداث التي سيدرك فيما بعد أنها تجليات العمل الحزبي، مما أدى به إلى التعرف أكثر على ما يميز به بين حزب الاستقلال عن حزب الشورى والاستقلال، ثم انجذب تدريجيا للانخراط

في الأجواء الحماسية التي انبثقت فيها أحزاب أخرى، شأن حزب الاتحاد الوطني للقوات الشعبية. وحزب الحركة الشعبية.

بتوالي الأيام، وتقدم سن احيا، وزيادة وعيه بالأمور، سيقتنع بإحدى الحقائق، وهي أن خوض غمار المعامع السياسية التي تستهويه تحتم عليه العمل على تطوير مستواه الثقافي، وتطويع قدراته لقراءة الجرائد الناطقة بلسان أحزابها.

2. اعتقاله نقابيا :

يؤكد الشاعر أنه دخل العمل السياسي عبر باب النضال النقابي في مجال باعتبار يتعاطاها في حي بوركَون التجارة حيث كان يحرص على حضور الاجتماعات النقابية الخاصة بالتجار في الدار البيضاء، فكان ذلك سبب استقطابه من طرف النقابي الشهير مولاي عبد الله مستغفر. فإذا بالشاب احيا من المنخرطين في النضال النقابي، فصاريستوعب كثيرا من الأمور والخبايا السياسية التي كان لا يدرك أسبابها ولا مراميها. وفي الآن نفسه، سيصبح الشاعر من النشيطين النقابيين وسط التجار في مختلف أحياء مدينة الدار البيضاء، إلى أن تم إلقاء القبض عليه حين كان مع رفاقه يستعدون لتنظيم إضراب التجار. واعتقل بتهمة التحريض على الإخلال بالأمن في حي بيلفيدير البعيد جدا عن حي بوركَون، حيث متجره.

3. تطوعه للعمل الجمعوي :

تعرض احيا للاعتقال، من بين العناصر التي ستنعكس نتائجها بشكل غير مباشر على إبداعه الشعري فيما بعد، فتكون المعاني النضالية، والجرأة السياسية قيمة مضافة في شعره. ما كان لها أن تضاف لولا الانخراط الفعلي في مستجدات الحياة، كما عاش شقها النقابي في مدينة الدار البيضاء.

مع نهاية الستينيات من القرن العشرين، وبداية الربع الأخير من القرن نفسه ستكمل الأدوات الإبداعية، والنضالية عند احيا، مما هيأه ليكون في المدينة من الفنانين الأوائل، الذين انخرطوا في نضال المجتمع المدني والعمل الثقافي للجمعيات المعتنية بالثقافة الأمازيغية. فكان حريصا على حضور الندوات الخاصة بتلك الثقافة، ولا يكون حضوره ذاك عابرا، بل يخلده في القصائد الشعرية، التي يتغنى بها في العروض الفنية المبرمجة خلال السهرات الفنية التي يقدم ريعها للأعمال الاجتماعية أو تلك السهرات التي تواكب الندوات والمهرجانات الثقافية الخاصة بالأمازيغية في الدار البيضاء، وبتكريم الفنانين المبدعين. وكانت البدايات الأولى مع الأنشطة الثقافية للجمعية الثقافية لسوس حيث شارك الثنائي احيا وأجماع في سهرة 1 غشت 1980 التي خصص ريعها لفائدة شهداء الوحدة الترابية وفرع جمعية البحث والتبادل الثقافي بالبيضاء وجمعية ايليغ للتنمية والتعاون بالبيضاء التي خصصت ريع الحفل لأسرة الفقيد الحاج محمد الدمسيري.

الجمعية الثقافية لسوس
ASSOCIATION CULTURELLE DU SOUSS



CASABLANCA le .... 81/8/20 .... الدار البيضاء في

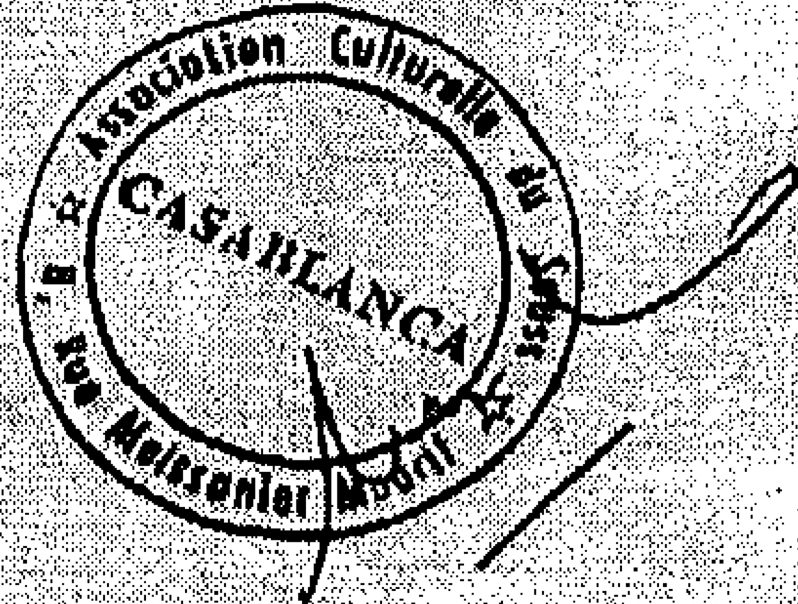
شهادة

تشهد الجمعية الثقافية لسوس بأن الثنائي أحيا وأجماع قد شاركا في السهرة التي قامت بها كتظاهرة ثقافية للفنون وإحياء التراث الأمازيغي يومه 19 رمضان 1400 (موافق فاتح غشت 1980) والتي خصص ريعها لفائدة شهداء الوحدة الترابية

وقد قدمت لهما هذه الشهادة من طرف الجمعية امتنانا منها لمساهمتهم في تظاهرتها الثقافية المذكورة وتشجيعا لهما على ما يقوما به من مجهودات لاغناء تراثنا الثقافي والفني الامازيغي

عن مقرر الجمعية الثقافية لسوس

السيد عباس جابر



8 زنقة ميسوني الشقة 2 الطابق الاول المعارف الدارالبيضاء الهاتف
8, RUE MEISSONNIER APPT 2 1er ETAGE MAARIF CASABLANCA TEL.

شهادة مشاركة الثنائي احيا وأجماع في حفل فاتح غشت 1980، وفيها التنصيص على أن ريع السهرة لفائدة شهداء الوحدة الترابية

4. مواكبته الإعلامية للأحداث :

استقرار الشاعر في المدينة، جعله من المتلهفين على التقاط أمواج الإذاعات، وسماع نشرات أخبارها، علاوة على المتابعة المقصودة لبعض أشهر برامجها، وكان ذلك التلهف يركز على سماع الإذاعتين المغربيتين بالعربية إذاعة الرباط المركزية وإذاعة طنجة، كما كان شديد العناية بسماع نشرات أخبار الإذاعتين العربيتين الخارجيتين : صوت القاهرة، وإذاعة لندن. وفي أماسي الأيام يحول مؤشر الموجات الإذاعية لمتابعة فقرات برامج الإذاعة الأمازيغية في حصة تاشلحيت من مدينة الرباط.

كما كانت الحياة في الدار البيضاء، تساعد الشاعر احيا على مشاهدة البرامج التلفزية التي لم يصل يومئذ بثها و لم تتح مشاهدتها لغيره من الشعراء في القرى السوسية. و لم تكن البرامج التلفزية ذاتها تعرض ما هو أمازيغي لغة وفنا وأخبارا وثقافة وحضارة إلى ما بعد العقدين من ظهور التلفزة في المغرب.

في بدايات تعاوننا مع التلفزة المغربية، وإشرافنا على إعداد وتقديم أول برنامج تلفزي مغربي قار خاص بالفنون والعادات الأمازيغية سيكون احيا أزدو من الرجال الذين سنراهم جديرين بالانضمام إلى طاقم برنامجنا التلفزي "كنوز" ليتولى فيه دور منسق سلسلة خاصة بالفنون الأمازيغية. وضمن تلك المجموعة من البرامج توجد حلقات شارك فيها الشاعر، وظهر فيها مغنيا يحاور غيره من كبار شعراء جيله، وفي صدارتهم الشاعر الشهير لحسن أجماع.

تتبعنا هذه الجزئيات باعتبارها في مجال الأدب من العناصر التي بلورت الشخصية الفنية للشاعر احيا في مدينة الدار البيضاء. وهذا يعني أن كل تلك الجزئيات هي من أبرز المناهل السياسية والثقافية التي يستمد منها فن احيا نكهة تميزه، ومنها ما يجعل مضامين شعره تمتاز بمواكبة طراوة أخبار الأحداث العالمية والوطنية، وتلك الطراوة بدورها هي مما يقل وجوده في إبداع غيره من محاوريه الذين لا تصلهم الجرائد في قبائلهم، ولم يطوروا معارفهم التعليمية للاستفادة من

الكتب، والبرامج الإذاعية التي كانت لا تلتقط لانعدام الراديو ذاته في ربوعهم. وحتى وإن وجد فقد لا يحول مؤشر الموجات من مكان وجود علامة موجة إذاعة الرباط في الحصص الليلية الخاصة بالأمازيغية ـ تاشلحيت ـ في عقود سابقة لزمن وصول الكهرباء إلى القرى، وسابقة لانتشار القنوات التلفزية الفضائية وشيوع الجرائد والمجلات والكتب بلغات متعددة.

علاوة على كل ما مضى ذكره، فإن ما عرف به الشاعر احيا من جرأة في النقاش إلى درجة الاستفزاز، وجنوح إبداعه نفسه إلى الخوض في مواضيع لا يجرأ عليها مثله. كل تلك الأمور وغيرها مما لم نحط به، تجلت انعكاساتها في قدرته على مواجهة أقرانه من الشعراء ـ ليس في الدار البيضاء وحدها بل بعيدا عنها هنالك في القرى السوسية، حيث ساجل الشعراء والشواعر. وبمرور الأيام زاد اتساع مجال شهرته وتزايد جمهوره المعجب بفنه في المدن والقرى. فكانت تلك الشهرة بداية السير بالشاعر احيا في طريق آخر سيفضي به إلى عالم مغاير لعالم الشعر والموسيقى والغناء. إنه عالم السياسة. حيث تجدي الشهرة الطنانة في جني ثمار المجال السياسي بالانخراط في العمل الحزبي، وطموح الفوز في الانتخابات.



احيا مع البرلمانيين خليهن ولد الرشيد والحاج علي قيوح والحاج آيت امبارك وخلفهم السيد لحبيب أگرام

5. مفارقة انتخابية في الدار البيضاء :

من المفارقات التي قد تبدو غريبة هي كون الإقامة في الدار البيضاء وراء الفوز في الانتخابات الجارية هناك بعيدا في سوس.

لنوضح الأمر، نضرب المثل بالشاعر احيا الذي ترشح للانتخابات الجماعية فذاق طعم الخسران كما ذاق لذة الفوز ولكن ليس في الدار البيضاء حيث يقيم بل في قبيلة "ايدااوزدوت"، حيث المزار، ولا تناقض ـ وذلك هو بيت القصيد ـ لأن العادة عند جل السياسيين الأمازيغيين المقيمين في الدار البيضاء، عادة جرت بأن يتم تنظيم الحملة الانتخابية في شكل متواز بين المقيمين في المدينة حيث تتشكل نواة النخبة السياسية من نازحي القبيلة وبين السكان الملازمين لقرى قبائلهم، ويأتي الشأن الانتخابي في سياق الاتصال والتواصل والاندماج الحاصل باستمرار بين سكان المدينة وسكان القرى.

توثق الأمر، بزيادة التطور الهائل في وسائل الاتصال. فصارت العلاقات البيضاوية والقروية غاية في الحميمية بظهور الهاتف المحمول، حيث أصبح البيضاوي يعرف ما يتعشى به القروي البعيد عنه بمئات الكيلومترات.



نخبة من رجال المال والأعمال والسياسة السوسيين في الدار البيضاء، الحاج عبد الله اسلوم، الحاج علي، الحاج عبد الله، الحاج عبد السلام، الحاج محمد بوفتاس، الرايس احيا، الحاج عبد الله بوقدير، الحسين ايضالين، ويتوسط الجميع السيد عبد الرحمان بوفتاس وزير السكنى يومئذ والسيد مولاي مسعود اكوزال رجل الأعمال الشهير في مكناس والدار البيضاء

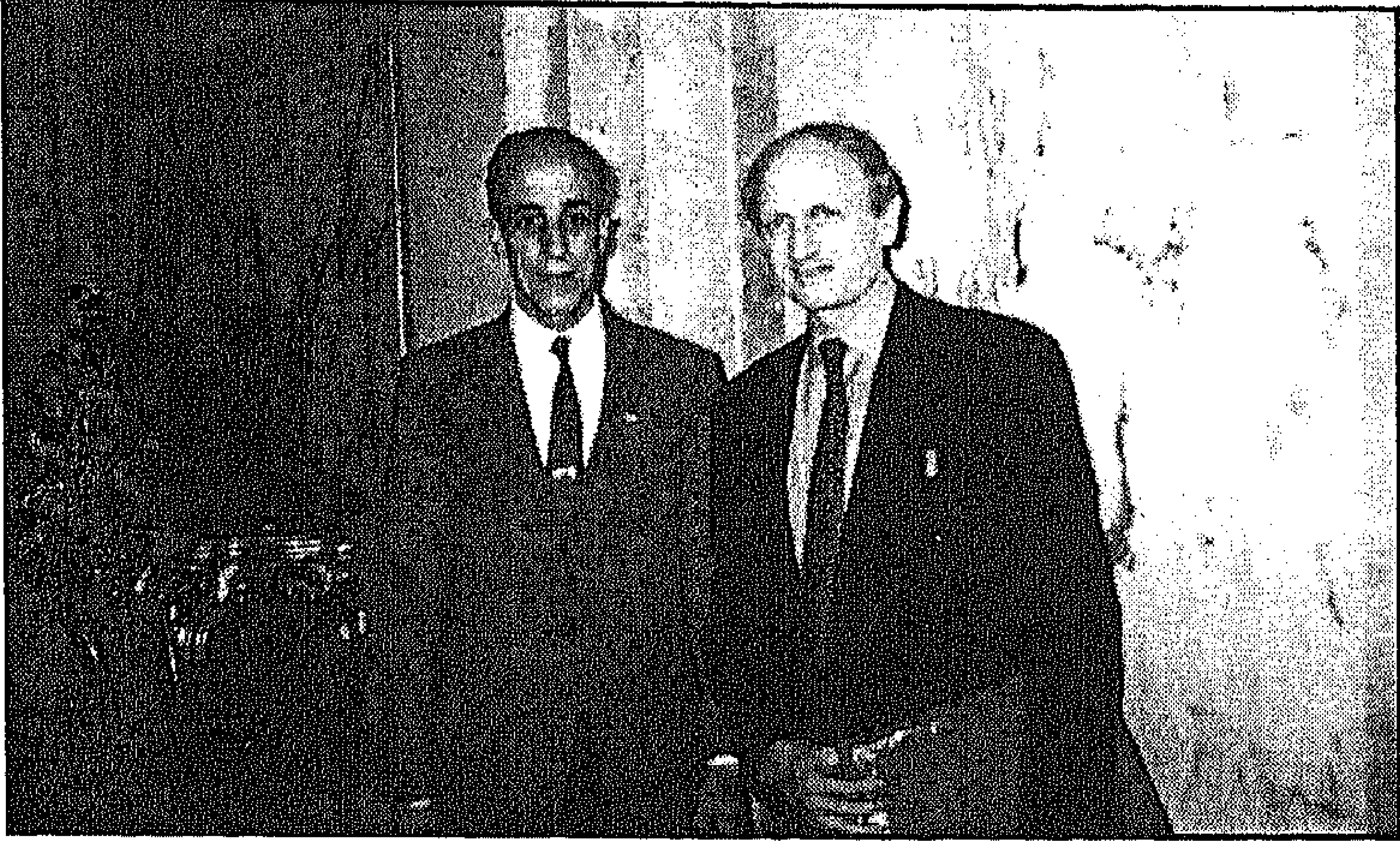
إن التداخل المنظم بين الاستعداد للانتخابات الجماعية القروية بالتنسيق عن بعد في الدار البيضاء، لا يمثل فيه الشاعر أزدو الاستثناء حين يخوض من المدينة غمار الانتخابات في القبيلة. ونضيف إلى أننا إزاء تنظيم انتخابي جدير بالدراسة من غيرنا. ولكن في غير تجن، ودون إسقاط لأننا نعرف أن في واقع حياة العائلات الأمازيغية البيضاوية لا يمكن القول بأن النزوح في عاداتهم يكون هجرة نهائية، ولا يمكن تغليب القول بوجود هجرتهم الفاصلة المفصولة عن الأصول إلى الأبد. لأن دائما هناك وشائج قوية ومتماسكة في تداخلها وتعددها، ويعتبر الفن الأمازيغي من اقواها. فتزيد الصلات تلاحما وقوة ورسوخا بين المهاجرين، وأصولهم إلى درجة يصعب في جيل احيا أزدو الفصل بين هموم واهتمامات المقيمين في حواضرهم وبين معاناة وانشغالات الباقين من أصولهم في القرى...

وحتى العمل السياسي في مفهوم جل السوسيين لا يعدو أن يكون مجرد تسمية مدنية، حضرية للعمل الجماعي الخيري والإحساني أو الاجتماعي أو الثقافي أو التنموي...

ذلك التلاحم يجعل العمل السياسي عامة، والشأن الانتخابي منه خاصة أكثر تأثرا في نتائجه بمدى العناية المستمرة والمثمرة لسكان الدار البيضاء، عبر ما يقومون به عادة من التفكير الدائم في المصالح الكبرى النافعة ماديا ومعنويا لسكان القرى من تعبيد الطرق، ومد القنوات، واستنباط العيون وحفر الآبار وتشييد المساجد وعمارة الأسواق الأسبوعية. والحج إلى المواسم السنوية لكبار الصلحاء والعلماء. وتمويل المدارس العتيقة وتزويد تلاميذ المدارس العمومية بالأدوات المدرسية والتكثل لدفع المخاطر المحدقة بالبيئة والإنسان والأخلاق.

إن أغنياء الدار البيضاء من السوسيين المهاجرين يحرصون على تنمية الدار البيضاء واستمرار الحياة بهيجة فيها وفي الآن نفسه يحرصون على تنمية قراهم باعتبار فضائها النقي وسكانها الكرماء وعاداتهم المتحضرة، كل ذلك يتجلى في كون بيئتها تبدد الخمول الحضري بالتردد عليها في عطل تتخلل السنة فيجد فيها الزائر الجو النقي الصحي الذي يكسبه صحة جيدة للبدن ويجد في مدارسها العتيقة وزوايا تصوفها ومساجدها وتحضر المعاملات فيها ما يشعر النفس الكبيرة بالاطمئنان النفسي، وصفاء الإيمان الصوفي العملي. ويجد في مسالكها ووهادها وأوديتها وجبالها ما يجعل الرياضة ممارسة ضمنية تنعش الجسم انتعاشا ويجد المديني في القرى النائية احتفالات فنية بهيجة، تذكرهم بمرابع الطفولة، وتفجر في الأعماق الحنين إلى الجذور وإلى الأسمار الليلية الممتعة حيث يكون فن أحواش تاج كل الاحتفالات التي يتبوأ فيها الشعر والشعراء والموسيقى والتعبير الجسدي، أسمى الرتب.

إن الفنون الأمازيغية العريقة من بين أجمل ما يجعل النازح عن موطنها يزيد تعلقا بقلاعها، فالفن الأصيل، والجو الصحي والإيمان الصوفي العملي وحميمية الحياة طاقات تشحن الروح والجسد بعد الكد والرتابة في المدينة.



السيد اندري أزولاي مستشار صاحب الجلالة، وعلى يساره الفنان احيا في رحلة إلى الولايات المتحدة الأمريكية

وهناك عنصر حضاري ثقافي رفيع آخر يكتشف فيه الأمازيغي المديني الزائر لبوادي أجداده عنصرا متطورا إلى أقصى الحدود في مجال تنظيم الحياة والتنمية وتأصيل جدور الديمقراطية قبل عهد الحماية نفسها ! إنه عنصر "لجماعت" أي جماعة من الرجال الأكفاء الثقاة الذين ينظمون سير الحياة داخل القرية أو القبيلة، بشفافية راقية وخبرة غميسة ونزاهة منصفة، فتكون بذلك الوسيلة البشرية التي تتدارس كل مستجدات الحياة، وتتخذ القرارات اللازمة وتنفذها بدقة وشفافية، تجعل الزائر المديني يجد في الوظائف الرفيعة "للجماعت" القروية نموذجا سابقا بتطوره ورقيه ما يعرف في المدينة ب "الجمعية".

قمنا بهذه الاستطرادات لنبين لغيرنا ونشعره قدر الإمكان بأن استقرار الشاعر احيا في الدار البيضاء وترشيحه لانتخابات عضوية الجماعة القروية "النيحيت" في دائرة إغرم بنواحي تارودانت ليس استثناء، بل هو سياق انتخابي له ما يبرره عنده ذهنيا، وعند غيره من الأمازيغيين البيضاويين.

6. ترشح احيا للانتخابات الجماعية :

نعم شارك الشاعر احيا أول مرة في الترشح للفوز بعضوية الجماعة القروية المسماة : والقاضي، سنة 1976م. ورغم أنه لم يفز فيها، فإنه اكتسب خبرة عملية هدته إلى ضرورة الانتماء لحزب من الأحزاب السياسية والمشاركة بلونها الحزبي في الانتخابات المقبلة. لذلك اتصل بالزعيم محجوبي أحرضان، وانخرط في حزبه "الحركة الشعبية" وتسلم بطاقة العضوية المؤرخة بيوم فاتح يونيو سنة 1980م، موقعة بتوقيع يد رئيس الحزب نفسه محجوبي أحرضان وتوقيعه وسط الطابع الأحمر بين توقيعي بوقدير احيا.


الحركة الشعبية

بطاقة العضوية رقم :

الاسم :

العنوان :

تاريخ ومكان الازدياد : 1943

المهنة : التجارة

مكتب : .... جماعة .... دائرة :

اقليم :

امضاء صاحب البطاقة :

امضاء المسؤول :

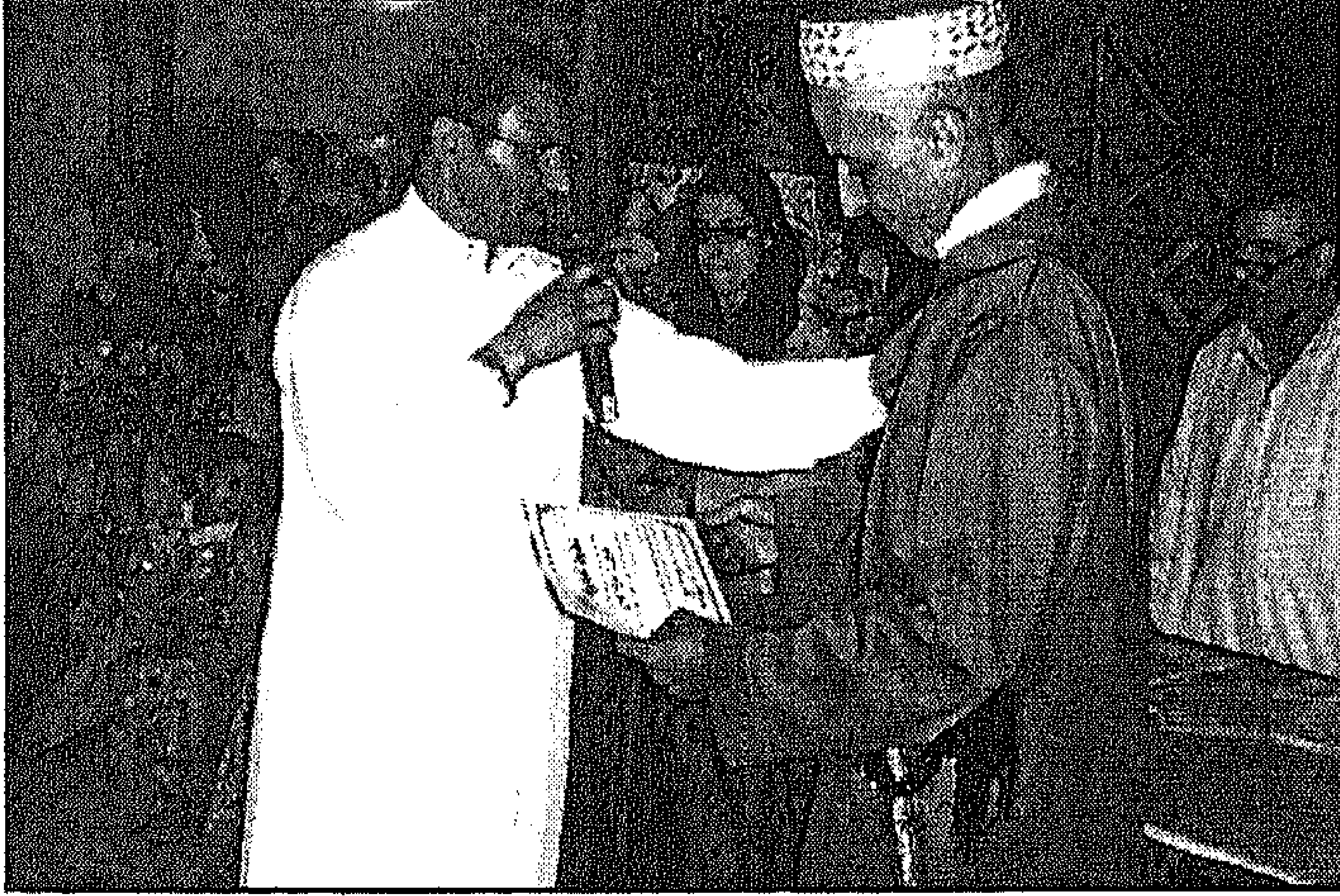
التوقيع الخطي للسيد أحرضان يتوسط أسفل البطاقة فوق يمين الطابع الأحمر

رغم ذلك، فإن إقامة احيا في الدار البيضاء جعلته لم يرتشف حلاوة الانتماء الحزبي إزاء منافسة الأحزاب الكبرى في المدينة. مما جعله يسلك المسلك المألوف : الانطلاق السياسي من الدار البيضاء للوصول إلى أهداف سياسية في سوس متخذا الفن وسيلة يمتطيها لتحقيق الغاية ولا تناقض. وعندئذ سيتجلى بوضوح كيف يندمج الفنان في السياسة وخاصة حين سيجد نفسه وجها لوجه في منافسة سياسية مع شاعر آخر انطلق بدوره من الدار البيضاء معتمدا على رصيده الفني لخوض غمار الانتخابات في الدائرة ذاتها، بل من قرية تجاور قرية الشاعر احيا. إننا نتحدث عن الشاعر محمد مستاوي. وكلنا يعرف حساسية تلك المنافسة السياسية التي نسجل هنا فنيا أن المستفيد الأكبر في مدينة الدار البيضاء من الصراع بين احيا ومستاوي هو الأدب الأمازيغي والمستفيد الأكبر منهما في البادية هي السياسة. ألم يكن تنافس شاعرين أمازيغيين كبيرين مقيمين معا في الدار البيضاء مصدر حيوية سياسية ميزت تلك الناحية عن غيرها من بعض الجهات النائية عن المدن ؟



احيا يصافح رئيس حزب الحركة الشعبية السيد محجوبي أحرضان

لنؤكد الأمر، لابد من الإشارة في ترجمة حياة الشاعر احيا أزدو إلى أنه منذ أن جدد انتماءه لحزب الحركة الشعبية واضب على استقطاب المنخرطين الجدد لحزبه، من بين مهاجري قبيلة "إداوزدوت" وغيرها من القبائل التي تنضوي كلها في دائرة ايغرم بإقليم تارودانت.



الحاج لحسن صاليح، رئيس جمعية إيدا اونيضيف للتنمية، يقدم شهادة تقدير للفنان احيا يوم زيارة القافلة الطبية ـ ايدا اونيضيف ـ مقر جماعة إيمي ن تايرت ـ دائرة إغرم. إقليم تارودانت

7. فوزه بالرئاسة :

خلال ذلك، وفي سنة 2003، اهتدى الفنان السياسي احيا إلى المشاركة في الانتخابات الجماعية محافظا على وحدة نواة الحركة الشعبية التي عززها في الدائرة الانتخابية، رغم انشقاق الحزب الأصلي في العاصمة الرباط. فشارك بقوة تلك النواة الحزبية في الانتخابات الجماعية سنة 2003 بلون حزب ينتمي إلى الوفاق الذي يقابل أحزاب الكتلة التي يدخل في إطارها الشاعر المنافس محمد مستاوي رئيس الجماعة، قبل تلك الانتخابات. هكذا، تقدم احيا بنواة "حزب الحركة" بلون "الحزب الوطني الديمقراطي".



الدكتور ماء العينين ماء العينين خليهنا عامل تارودانت، محمد ساجد برلماني سوسي عمدة الدار البيضاء، ثم الحاج أحمد أسطايب رجل الأعمال الشهير في البيضاء، احيا بوقدير

بذلك حقق الفنان احيا حلمه السياسي بفوزه بعضوية المجلس القروي "النيحيت" ثم انتهى الأمر بتوليه رئاسة المجلس فجمع بذلك بين الرئاستين، رئاسة فن أحواش في الدار البيضاء، ورئاسة جماعة "النيحيت" في سوس.



عامل إقليم تارودانت، عبد الفتاح لبجيوي يقدم احيا رئيس الجماعة إلى صاحب الجلالة الملك محمد السادس

الفصل الثالث :
الرحلات عبر القارات

المبحث الأول : سبب الرحلات، وتواريخ الجولات

1. سبب الرحلات :

إلى أواسط سنة 1987 م، كانت العروض الفنية الأمازيغية لمجموعة احيا أزدو، نادرا ما يتجاوز ازدهارها أحياء مدينة الدار البيضاء، إلى غيرها من مدن المغرب وبواديه.

وانطلاقا من كوننا يومئذ عضوا في المجلس الوطني للثقافة، أيام وزير الدولة المكلف بالشؤون الثقافية الحاج محمد باحنيني - رحمه الله - قمنا في إطارها باقتراح مجموعة من المبدعين الأمازيغيين قصد العناية بفنهم وإشراك مجموعاتهم في الأعمال الفنية والثقافية التي تنظمها المؤسسات المغربية في الداخل والخارج.

تفعيلا لذلك الاقتراح في زمن وزارة السيد محمد بن عيسى، دعونا الفنان احيا ليشارك بمجموعته الفنية في العروض الأمازيغية التي تم تكليفنا بإعدادها للمشاركة في فقرات حفل دولي كبير، بعث إليه المغفور له الملك الحسن الثاني ابنته للا مريم للإشراف عليه شخصيا، أواسط يونيو 1987 م.



الفنان محمد فويتح ـ رحمه الله ـ عمر أمرير، عبد الوهاب الدكالي، بلعيد العكاف، يستمعون إلى إعجاب وزير الثقافة محمد بنعيسى بمجموعة الفنان احيا التي قدمنا أمامه عروضها الفنية

أجل هناك في باريز لاحظنا أن اللوحات الفنية التي قدمها الفنان احيا ومجموعته كانت من بين أجود العروض التي نالت إعجاب شخصيات عالمية مرموقة، حضرت الحفل إكراما لأميرة مغربية زادها الارتياح للفنون المغربية تألقا.

بعد العودة مباشرة من باريز، جدد السيد وزير الشؤون الثقافية محمد بنعيسى تكليفنا برءاسة وفد فني خارج الوطن، تشجعنا من جديد لدعوة مجموعات أمازيغية أخرى، وضمنها فرقة احيا، للمشاركة في أيام ثقافية مغربية بمدينة ميونيخ الألمانية،

حيث تأكدنا عن كثب من أن الفنان احيا الذي نعرفه كثيرا كشاعر مبدع وموسيقي إيقاعي ممتاز، تأكدنا من أنه يملك بالإضافة إلى مهاراته الفنية، مؤهلات أخرى : تنظيمية، وتواصلية، يستطيع بها ملء الفراغ الذي خلفه حل الفرقة الوطنية للفنون الشعبية التي كانت تابعة لوزارة الشؤون الثقافية. والتي استدعاني السيد الوزير لبعثها من جديد، فاعتذرت بقولي : «إن عمر امرير لا يمكنه أن يعيد بعث ما أمر ملك البلاد نفسه بحله، إلا إذا كلفني جلالته شخصيا بإحيائها».

وبعدها تابعت بحثي لنيل دكتوراه الدولة، مطمئنا بأن الفنان احيا قادر على الاستمرار وحده.

هكذا انطلق الشاعر الأمازيغي احيا أزدو من مدينة الدار البيضاء في اتجاه القارات الخمس حيث قدم العروض الفنية الأمازيغية في كبريات المدن والعواصم العالمية.

إذا كانت جميع الدول التي تجول فيها الفنان احيا ما بين 1987 إلى نهاية سنة 1989 محصورة في قارتي أوروبا، وأسيا، فإن الجديد الذي يميز سنة 1990 وما بعدها إلى سنة 1997 هو وصوله إلى مدن القارتين : أميريكا، وافريقيا.

بالإضافة إلى ذلك، سنسجل أن الجديد البارز في هذه المرحلة هو اتساع إشعاع إحدى جولاته الفرنسية في أوروبا إلى غيرها حيث تلتقط برامج قناة TF1 التي صورت برنامجا خاصا بالفنان احيا ومجموعته الفنية.

ثم سيقدم في هذه الفترة نفسها عروضا فنية أمازيغية خاصة بالأمير كريم آغاخان، الذي نعرف أنها عروض حضرها نخبة من رجال الفن والفكر والمال والأعمال والسياسة تواكب حضورهم من بقاع العالم مختلف وسائل الإعلام والاتصال.

في هذه الفترة تحديدا سيقدم الفنان احيا لوحات بديعة من فن أحواش في عاصمة الولايات المتحدة الأمريكية واشنطن، وليس ذلك هو الجديد، بل كون الحفل الفني كان تحت الرئاسة الشرفية للرئيس بيل كلينتون، رئيس الولايات المتحدة الأمريكية يومئذ، وصاحب الجلالة الملك الحسن الثاني رحمه الله.



السيد محمد بنعيسى، سفير المغرب في واشنطن يرحب بصديقه احيا

إذا كان إشعاع العقد الثامن من القرن العشرين، مقتصرا على دول من قارتي أوروبا وآسيا، وإذا كان الإشعاع في العقد التاسع من القرن ذاته قد شمل القارات الخمس كلها بوصول الشاعر ومجموعته الأمازيغية إلى «سيدني».

إذا كان الأمر كذلك، فإننا سنلاحظ أن إشعاع أوائل القرن الواحد والعشرين هذا سيعزز تأثيره، في أوروبا ليصل إلى دول لم يتردد عليها قبل مثل البرتغال.

كما سنلاحظ أن الشاعر سيكثر التردد في هذه المرحلة على دول عربية مشرقا ومغربا، مثل الإمارات العربية المتحدة، ومصر، وتونس، والبحرين، وسوريا.

بالإضافة إلى ذلك، سيصل الفن الأمازيغي إلى دول افريقية لم يسبق أن زارها احيا في العقدين الأخيرين من القرن العشرين الماضي، ونعني دولتي السنغال والكابون.

ولكي نستوعب الموضوع جيدا سنقوم بجرد جل رحلاته مع الترتيب الزمني لأسفاره رفقة مجموعته الفنية.

2. تواريخ الجولات :

منذ أن انطلقت الرحلات الفنية للشاعر احيا سنة 1987 وهي مستمرة سنة بعد أخرى طوال العشرين سنة إلى الآن. وهنا نقدم جردا لجلها، مرتبا ترتيبا تاريخيا انطلاقا من الوثائق التي اعتمدنا عليها وهذا يعني أننا لم نحط بجميع الرحلات التي تتجاوز مائة وعشرين رحلة.

• **سنة** 1987 :

أ. فرنسا : (باريز) بداية انطلاقة اندماج الرايس احيا في الفضاء الثقافي الدولي بتقديم عروض فنية أطرها مؤلف هذا الكتاب، باعتباره ضمن الوفد المرافق للأميرة للامريم في التظاهرة الثقافية والفنية التي أشرفت عليها يوم 13 يونيو 1987 في باريس.

ب. ألمانيا : (ميونيخ)، تقديم عروض فنية أشرفت عليها شخصيا

ت. العراق : في مهرجان بابل الدولي أواخر شتنبر.

ث. الدنمارك : (كوبنهاكن)

• **سنة** 1988 :

أ. الصين الشعبية : الأيام الثقافية المغربية بالصين الشعبية ما بين 3 و20 يونيوه.

المملكة المغربية
الوزير الاول
رقم ....

ROYAUME DU MAROC
LE PREMIER MINISTRE
N° ....

تكليف بمهمة

ORDRE DE MISSION

LE PREMIER MINISTRE
ordonne à M.r. Yahia BOUKDIR et la troupe Nationale des Arts Populaires (22 Artistes et Vrzao)
de se rendre en mission à CHINE POPULAIRE
pour participer aux "Journées Culturelles en Chine Populaire"
M. .... se présentera
dès son arrivée à ....
Moyen de transport : Avion (C.E.)
Date de départ : 3/6/1988
Date de retour : 20/6/1988
Les frais de mission seront imputés sur le budget
de Ministère des Affaires Culturelles
Chapitre 44 Article 5 Paragraphe ....
Rabat, le 01 JUIN 1988

بأمر الوزير الاول
السيد يحيى بوقدير و ... الوطنية للفنون الشعبية ...
بأن يقوم بمأمورية بالصين الشعبية
وذلك للمشاركة في "الأيام ... المغربية بالصين الشعبية"
ويجب على السيد .... يتقدم
عند وصوله الى ....
وسيلة النقل : الطائرة
تاريخ الذهاب : 3 يونيو 1988
تاريخ الاياب : 20 يونيو 1988
ستؤخذ نفقات المأمورية من ميزانية وزارة الشؤون الثقافية
الباب 44 - الفصل 5 - الفقرة 2
الرباط في : ....

الوزير الاول ؛
Le Premier Ministre,

اطلع عليه واقترحه : وزير ....
.... posé : Le Ministre

وزير المالية ؛
Vu :
Le Ministre des Finances,

Copie Certifiée Conforme à L'Original
Le Chef de la Division Administrative
P. Le Ministre des Affaires Culturelles
et Par Délégation

تكليف بمهمة المشاركة في الأيام الثقافية المغربية بالصين

ب. ألمانيا : (برلين) عروض فنية ـ 7 مارس

ت. الاتحاد السوفياتي : (موسكو)، عروض فنية ما بين 8 و16 غشت.

ث. إسبانيا : (مرسيه)، المهرجان الدولي الفلكلوري لحوض البحر المتوسط ما بين 4 و14 شتنبر.

ج. سلطنة عمان : الأسبوع الثقافي المغربي.



احيا وأفراد مجموعته في صور الصين العظيم

• **سنة** 1989 :

أ. العراق : مهرجان بابل الدولي الثالث، ما بين 24 وفاتح أكتوبر.

ب. فرنسا : (بوردو)، توأمة بوردو والدار البيضاء، ما بين 15 و18 نوفمبر.

• **سنة** 1990 :

أ. ألمانيا : (برلين) ، المغرب في الأسبوع الأخضر 24 يناير.

ب. النمسا : (كلاجينفورت) الأيام المغربية في النمسا، ما بين 19 و28 يونيو.

ت. إسبانيا : الملتقى الإسباني المغربي السابع للثقافة، ما بين 4 و7 أكتوبر

ث. فرنسا : (تولوز) حفلات فنية، ما بين 9 و12 نونبر.

ج. السويد : (ستوكهولم) عروض فنية، ما بين 4 و7 ماي.

ح. الدنمارك : (كوبنهاكن) عروض فنية، ما بين 4 و11 ماي.

خ. سويسرا : (جنيف) عروض فنية، ما بين 29 و30 نونبر.

د. انجلترا : (لندن) عروض فنية، ما بين 7 و8 فبراير.

ذ. كندا : (درومونديفيل) المهرجان العالمي للفنون الشعبية دورة 1990.

ز. الجزائر : مهرجان الطبخ المغربي، تقديم عروض فنية موازية...

• **سنة** 1991 :

أ. فرنسا : عروض فنية ما بين 13 و25 يناير

ب. ألمانيا : المهرجان الموسيقي للبركهايم Bergheim، ما بين 7 و23 يونيو.

ت. ألمانيا : (بون) مهرجان الموسيقى، ما بين 7 و23 يونيو

ث. إنجلترا : بيلينكهام، مهرجان الفولكلور، ما بين 10 و17 غشت.

ج. سويسرا : (فريبورك)، المهرجان الدولي، ما بين 02 و15 شتنبر.

• **سنة** 1992 :

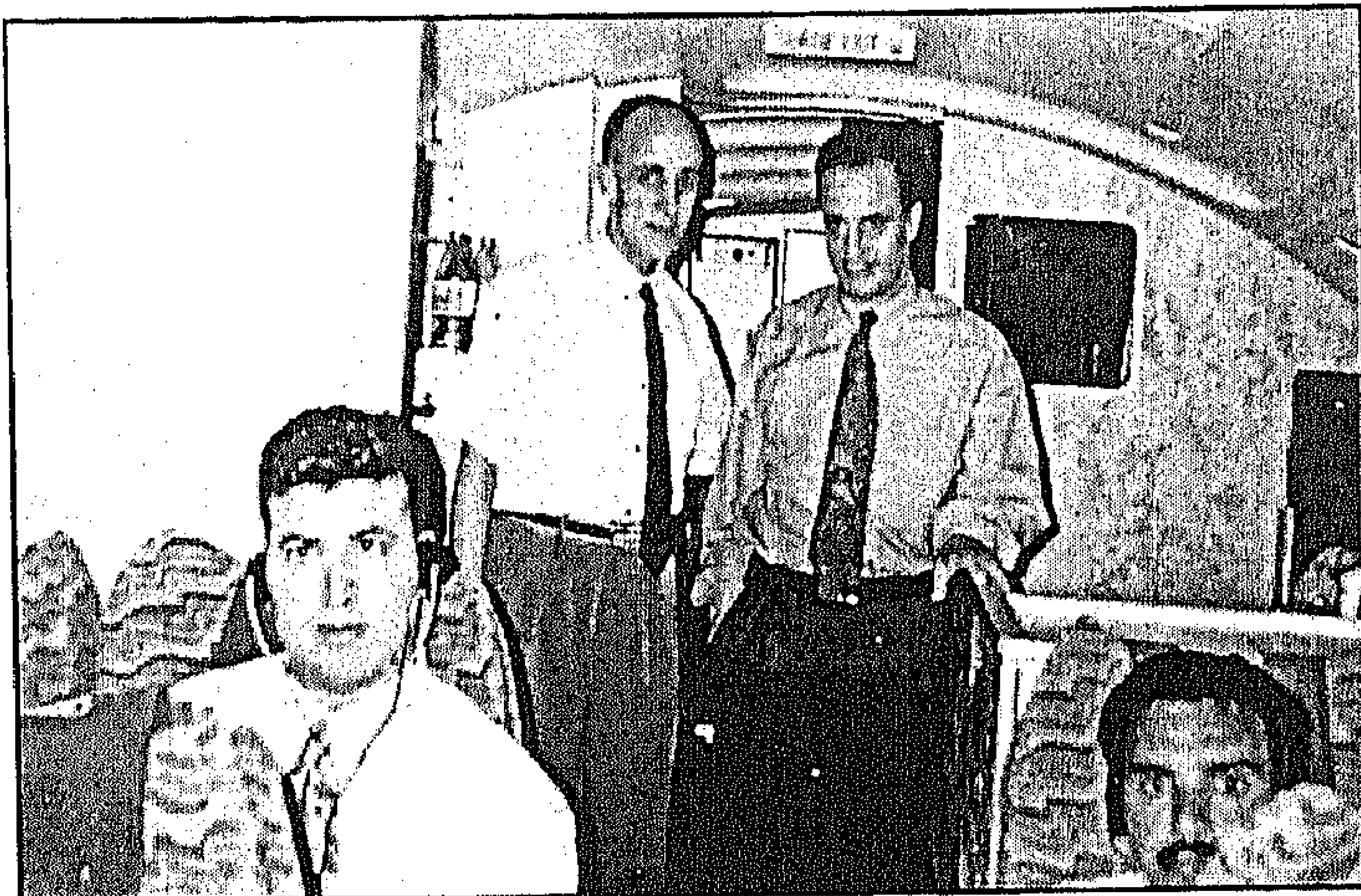
أ. بلجيكا : الأيام الثقافية المغربية ببلجيكا، ما بين 5 و15 فبراير.

• **سنة** 1993 :

أ. فرنسا : (ليموج) عروض فنية، ما بين 5 و8 نوفمبر.

• **سنة** 1994 :

أ. الولايات المتحدة الأمريكية : (أورلاندو) الأيام الثقافية المغربية، ما بين 14 و30 يونيو.



وزير الشبيبة والرياضة ادريس المدغري مع احيا في الطائرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية لحضور الاحتفال بالمنتخب المغربي لكرة القدم في كأس العام

ب. الاتحاد السوفياتي : (جورجيا) مهرجان الصيف، ما بين 28 يوليوز و8 غشت.

ت. الولايات المتحدة الأمريكية : (فرجينيا) من 13 إلى 17 شتنبر، كما تؤكد هذه الوثيقة الصادرة عن مدير الكتابة الخاصة لصاحب الجلالة الحسن الثاني رحمه الله.

ROYAUME DU MAROC
PALAIS ROYAL
Secrétariat Particulier
S. Majesté Le Roi
N° [illegible]

[illegible] 199[illegible] 19[illegible]

Le Directeur du Secrétariat Particulier
de SA MAJESTE LE ROI
à MONSIEUR LE CONSUL GENERAL DES
[illegible]

Objet : Demande de visas.
Wolf Trap Ball 94.

Monsieur le Consul Général,

J'ai l'honneur de vous demander de bien vouloir donner les instructions nécessaires pour faire délivrer des visas d'entrée aux Etats-Unis d'Amérique au [illegible] de la troupe folklorique qui doit animer les manifestations organisées par The Wolf Trap Association in Vienna, Virginia du 13 au 17 Septembre 1994.
L'édition du Wolf Trap Ball 1994 est placé sous le Haut Patronage de SA MAJESTE LE ROI HASSAN II.

Cette troupe se compose des personnes suivantes :

- ABID	[illegible] Larbi	Passeport n°	G[illegible]
- EL HAFATI	Khadija	"	F[illegible]
- LYACOUBI	M'hamed	"	F[illegible]
- CHADDICH	Aicha	"	G[illegible]
- JARAMANE	Hclaid	"	G[illegible]
- OBOUKDIR	Yahya	"	G[illegible]
- WALAHCENE	Othmane	"	H[illegible]
- AYAII	[illegible]	"	G[illegible]
- BOUAFIK	[illegible]	"	F[illegible]
- LARHTAOUI	Abdallah	"	H[illegible]
- BOUKDAIR	Chaouki	"	F[illegible]
- AIT BSSI	Brahim	"	F[illegible]
- HATRAOUI	Brahim	"	[illegible]
- OUARDI	Fatnia	"	G[illegible]
- AKIK	Mohamed	"	H[illegible]
- BAKE	Mohamed	"	H[illegible]
- LIKOUTI	Habiba	"	F[illegible]
- SADIKI	[illegible]	"	G[illegible]
- BOUMIA	Fatima	"	F[illegible]
- COUKRAM	Abderrahmane	"	F[illegible]
- ABOUKDIRE	Abdeslam	"	F[illegible]
- MOUZOUNI	Fadma	"	G[illegible]

[illegible] ma parfaite considération.

Signé : Abdelfettah [illegible]

• **سنة** 1995 :

أ. قطر : (الدوحة) الأسبوع الثقافي السياحي، ما بين 25 و31 مارس.

ب. إسبانيا : الأسبوع المغربي، ما بين 31 مارس و8 أبريل.

ت. فرنسا : تصوير برنامج تلفزي خاص بالفنون المغربية في استوديو TF1، يوم 13 أبريل لحلقة من البرنامج الشهير Coucou c'est nous.

ث. جنوب إفريقيا : ما بين 14 أبريل و2 ماي.



سفير المغرب في جنوب إفريقيا ثم الدكتور عبد الكريم الخطيب خلفهما الرايس احيا في حفل بجوهانسبورغ



سيدة من محيط الرئيس الأمريكي كيلنتون تعبر للفنان احيا عن الإعجاب بفنه الأمازيغي والفن الأندلسي عند عبد الرحيم الصويري بحضور الفنانة فاطمة تيحيحيت مزين

- **سنة** 1996 :

أ. الإمارات العربية المتحدة : الأيام الثقافية المغربية في الإمارات، ما بين 13 و20 ماي.

ب. فرنسا : (ليون) عروض فنية، ما بين 14 و16 جوان.

ت. ألمانيا : (فرانكفورت) عروض فنية، ما بين 25 و27 أكتوبر.

ث. ألمانيا : (Leverkusen) عروض فنية، ما بين 25 و28 أكتوبر.

ج. الولايات المتحدة الأمريكية : (واشنطن). تحت الرئاسة الشرفية للرئيس بيل كلينتون وصاحب الجلالة الملك الحسن الثاني، ما بين 6 و8 دجنبر.

- **سنة** 1997 :

أ. فرنسا : عروض فنية خاصة بالأمير كريم أغاخان، ما بين 28 و30 أكتوبر.

ب. إسبانيا : (ماربيا) مهرجان الحضارة الأندلسية، يوم 5 سبتمبر.

ت. إسبانيا : ليالي الأندلس، ما بين 11 و13 شتنبر.

• **سنة** 1997 :

ث. أوستراليا : (سيدني وميلبورن) عروض فنية، ما بين 21 غشت إلى 1 شتنبر.

ج. الإمارات العربية المتحدة : المعرض المغربي الثاني، ما بين 15 و30 أكتوبر.

• **سنة** 1998 :

أ. إسبانيا : (برشلونة) عروض فنية، ما بين 27 يوليوز و02 غشت.

ب. الإمارات العربية المتحدة : (أبوظبي) المعرض المغربي الإماراتي، ما بين 14 و24 نونبر.

• **سنة** 1999 :

أ. فرنسا : (بيتز) زمن المغرب في فرنسا، ما بين 28 و31 ماي.

ب. مصر : (القاهرة) الأيام الثقافية والسياحية المغربية، ما بين 3 و7 يونيو.

ت. الولايات المتحدة الأمريكية : عروض فنية، ما بين 12 و22 أبريل.

ث. الولايات المتحدة الأمريكية : (دالاس) مهرجان (Out of Africa : Mo-rocco 99)، ما بين 18 و31 أكتوبر.

ج. الولايات المتحدة الأمريكية : (الاباما) مهرجان التعريف بثراء الثقافة المغربية، ما بين 15 و22 أبريل.

• **سنة** 2000 :

أ. إسبانيا : معرض برشلونة، عروض فنية، ما بين 23 أبريل وفاتح ماي.

• **سنة** 2001 :

أ. البرتغال : لشبونة) تقديم عروض فنية، ما بين 17 و21 يناير.

ب. ألمانيا : (برلين) تظاهرة خاصة بالبيئة : الأسبوع الأخضر، ما بين 18 و28 يناير.

ت. السنغال : (دكار) الأسبوع المغربي، ما بين 7 و11 ماي.

ث. الملتقى الدولي للثقافة، ما بين 21 يوليوز و05 غشت.

ج. البرتغال : تظاهرة "ألف ليلة وليلة مغربية في تاييرا"، ما بين شتنبر وفاتح أكتوبر.

ح. الإمارات العربية المتحدة : (دبي) معرض التسوق، ما بين 13 يناير و18 فبراير.

- **سنة** 2002 :

أ. سويسرا : حفل تكريم المغرب، ما بين 15 و17 فبراير.

ب. الگابون : (ليبروفيل) الأسبوع الثقافي المغربي، ما بين 14 و22 ماي.

ت. السنغال : (دكار) المعرض الدولي، ما بين 10 و22 دجنبر.

- **سنة** 2003 :

أ. كندا : (كيبيك) الدورة 92 لمعرض كيبيك، ما بين 9 و26 غشت.

ب. الإمارات العربية المتحدة : (دبي) معرض التسوق، ما بين 13 يناير و18 فبراير.

ت. مصر : (القاهرة) معرض السفر للبحر المتوسط، ما بين 14 و18 شتنبر.



المكلف بالخطوط الجوية الخليجية، احيا، عادل إمام، مسؤولة من وزارة الثقافة المصرية

- **سنة** 2004 :

أ. مصر : (القاهرة) معرض السفر للبحر المتوسط، ما بين 14 و16 شتنبر.

ب. تونس : تونس العاصمة

ت. البحرين : المنامة

ث. سوريا : دمشق

هذا الجرد ليس شاملا بل هو نموذج يؤكد كيف أوصل الشاعر احيا الفنون الأمازيغية إلى كل القارات.

المبحث الثاني : الإشعاع والتكريم

1. الإشعاع

عند البحث عن الوثائق التي تساعد على تصور أهم النتائج التي تحققها المجموعة الفنية للرايس احيا، وجدنا أنفسنا إزاء عشرات الوثائق المختلفة، نوعا، وحجما،

وشكلا، ولغة، فهناك عشرات المجلات، والجرائد، والمقتطف من صفحاتها، وهناك رسائل التنويه الرسمية وشهادات وأوسمة وجوائز الاعتراف والتقدير، وحتى تذاكر ودعوات الدخول إلى القاعات. وكلها مما يؤكد أن نتائج العروض المقدمة تنال الإعجاب المنقطع النظير، وتعطي إشعاعا عالميا لمشاهديها مباشرة أو عبر القنوات التلفزية الدولية، ولقراء المجلات والجرائد التي كتبت شهادتها وانطباعاتها بلغات تنتشر صحافتها في القارات الخمس التي جال فيها الرايس احيا بفنونه...



احيا في ضريح صلاح الدين الأيوبي، دمشق، سوريا

قمنا بإحصاء اللغات التي كتبت بها مختلف تلك الوثائق، فكان ترتيبها باعتبار الكثرة على الشكل التقريبي الآتي :

1. اللغة الإنجليزية
2. اللغة الإسبانية
3. اللغة الفرنسية

4. اللغة الألمانية

5. اللغة البرتغالية

6. اللغة العربية

7. اللغة الروسية

8. اللغة الدنماركية

9. اللغة الصينية

10. اللغة الفلامانية.

وهناك لغات أوربا الشرقية على قلتها، تعكس مدى ذيوع أخبار أصالة الفنون الأمازيغية التي تقدمها مجموعة احيا في مختلف بقاع الدنيا.

كان مهرجان بابل الدولي في العراق أول مهرجان عالمي حضره احيا رئيسا لفرقة أمازيغية قدمت عروض فن أحواش أمام الجماهير الحاشدة، وبحضور إعلامي واسع، وكانت جريدة "العراق" أول منبر إعلامي عكس نموذجا من إشعاع فن أحواش إذ كتبت ما يفيد أن الفرقة المغربية "أعادت مجد غرناطة على إيقاع خيول الأطلس" وهو يقصد فرقة احيا التي قال عنها بالنص "شارك المغرب في مهرجان بابل بفرق فلكلورية شعبية تتكون من ثلاثين فردا، ويعد هذا المهرجان هو الثالث بعدما حقق كل من المهرجان الأول والثاني نجاحا باهرا، وقدمت الفرق الفلكلورية المغربية لوحات رائعة تمثل أصالة الشعب المغربي، وقد صفق الجمهور بحرارة للعروض التي قدمت يوم الخميس الماضي.

المهرجان تحت إدارة الفنان منير بشير، وبمشاركة أكثر من ثلاثين فرقة فنية من جميع أنحاء العالم".

العراق

الفرقة المغربية

في مهرجان بابل الدولي ..

أعادت مجد غرناطة

على إيقاع خيول الأطلس !

الفرقة المغربية التي حلت في مهرجان بابل الدولي جاءت محملة بالألحان الأندلسية الغرناطية التي وضع ألحانها زرياب الموصلي فأعادت إلينا نفحات من أرض الأندلس وجعلت الألحان تذكرنا بقصر الحمراء والوادي الكبير وولادة وابن زيدون وابن حزم وعبدالرحمن الداخل مثلما ذكرتنا بليلة السقوط وكل ما جرى بعد تلك الليلة.

لقد أعادت الفرقة الجمهور الذي غص به المسرح البابلي إلى سنوات الازدهار الموسيقي وأيام الطرب الأندلسي من خلال الموشحات، هذا التراث الذي حافظ عليه المغرب وبقية أقطار المغرب العربي (تونس والجزائر) هذا في مجال الموسيقى. و للرقص الشعبي حكاية أخرى فقد جسدت رقصة (أحيدوس) كل مفردات العشق والطرب والفرح في جبال الأطلس جاءت بعدها رقصة (المحارب) وهي رقصة من الأطلس المتوسط (نصف فرس ونصف انسان) يختلط فيها ركض الخيول بأغاني الحرب والحب في تناسق رائع وإيقاع يصل إلى مرحلة التجسيد القصوى من خلال حركة الأرجل والأجساد وحركة البنادق بعدما جاءت رقصة (الحوش) وهي من مراسم تؤدى في الأفراح وفي المواسم الفلاحية لمصاحبة الحصاد كباقي الرقصات التي شدت إليها الجمهور ونقلته إلى مدن وجبال وسهول المغرب أمام ليلة مغربية ... للجمهور مشاهدتها من قبل.

سعيد الرحماني

قصاصة من جريدة "العراق"

إلى جانب الإشعاع العالمي، وتأثيره الثقافي، والسياحي، والفني في الأجانب، لابد من أن التذكير بنوع آخر من الجوانب المشرقة للجولات الفنية الأمازيغية عبر العالم، ونقصد به دوره الإنساني الرفيع بالنسبة لأفراد وجماعات الجالية المغربية خارج الوطن. وفي هذا الإطار، نشير إلى رسالة من القنصل العام للملكة المغربية بفرانكفورت : "يوم 19 يونيو 1991 إلى الفنان احيا، حيث جاء في بعض فقراتها مثل قول السيد القنصل العام، "يشرفني أن أتقدم إليكم باسمي وباسم وداديات العمال والتجار المغاربة، وكافة أفراد جاليتنا المقيمة بهذه المنطقة بجزيل الشكر وعظيم الامتنان على هذه العروض الفنية الشيقة التي أتحفتمونا بها والتي جعلتنا نطلع على جزء من تراثنا الفلكلوري الفني، ونعانق ربوع الوطن خلال لحظات ممتعة عشناها مع تلك المشاهد الأخاذة، وتلك الرقصات والأهازيج والإيقاعات البديعة التي تعبر عن المكانة المرموقة التي يحتلها بلدنا العزيز في هذا الميدان بتراثه الشعبي ذي شهرة

دولية شهدت بها المهرجانات العالمية التي احتلت فيها الفرق المغربية الصدارة ولفتت أنظار الجميع...".

القنصل العام : حسين بناني - فرانكفورت
19 جوان 1991

KONIGREICH MAROKKO
Ministerium für Auswärtiges und Zusammenarbeit
Generalkonsulat
Wiesenhüttenplatz 26
6000 Frankfurt am Main 1
Fernsprecher: (069) 231737

المملكة المغربية
وزارة الشؤون الخارجية والتعاون
القنصلية العامة بفرانكفورت

Frankfurt/M., den 19 JUIN 1991

من القنصل العام للمملكة المغربية بفرانكفورت
الى السيد بوقدير يحيى

سلام تام بوجود مولانا الامام

وبعد ، يشرفني ان اتقدم اليكم باسمي وباسم ودادیات العمال والتجار المغاربة وكافة افراد جاليتنا المقيمة بهذه المنطقة بجزيل الشكر وعظيم الامتنان على هذه العروض الفنية الشيقة التي اتحفتمونا بها والتي جعلتنا نطلع على جزء من تراثنا الفلكلوري الغني ، وتعانق ربوع الوطن خلال لحظات ممتعة عشناها مع تلك المشاهد الاخاذة وتلك الرقصات والاهازيج والايقاعات البديعة التي تعبر عن المكانة المرموقة التي يحتلها بلدنا العزيز في هذا الميدان بتراثه الشعبي ذي شهرة دولية شهدت بها كل المهرجانات العالمية التي احتلت فيها الفرق المغربية الصدارة ولفتت انظار الجميع .

ونغتنم هذه المناسبة لنتقدم بشكرنا الجزيل كذلك لوزارة الثقافة على هذه المبادرة الحسنة وعلى هذا الاهتمام والرعاية التي خصت بها الجالية المغربية المقيمة بهذه الديار ونتمنى ان تتكرر مثل هذه الزيارات وتعود فرص اللقاء مرات اخرى كما نشكر كل من ساهم في انجاح هذه التظاهرة الثقافية سواء بالسهر على التنظيم او بالحضور .

والسلام

القنصل العام
حسين بناني

رسالة السيد القنصل العام - حسين بناني - فرانكفورت

2. التكريم :

استطاع الفنان الشاعر احيا أزدو أن يحقق بإشعاع الفنون الأمازيغية التي يشارك بها في دول القارات إنجازا مهما أكدته شهادات مكتوبة وأوسمة وجوائز

حصل عليها وهي جديرة بالإشارة إلى أهميتها، ليس بالنسبة للفنان احيا شخصيا، ولا للفنون الأمازيغية بالذات، ولكن أهميتها تصير شاملة للمغرب الذي يرتفع عالمه عاليا وباعتزاز في المحافل العالمية، وفيما يلي ذكر بعض ما استحقه الشاعر احيا من تكريم بشهادات التقدير والأوسمة والجوائز الشرفية :



في مهرجان دولي بفرنسا

أ. **شهادات تقديرية :**

حصل الشاعر احيا، ومجموعته الفنية، في المحافل الفنية والثقافية الدولية على شهادات تقدير نذكر منها على سبيل المثال :

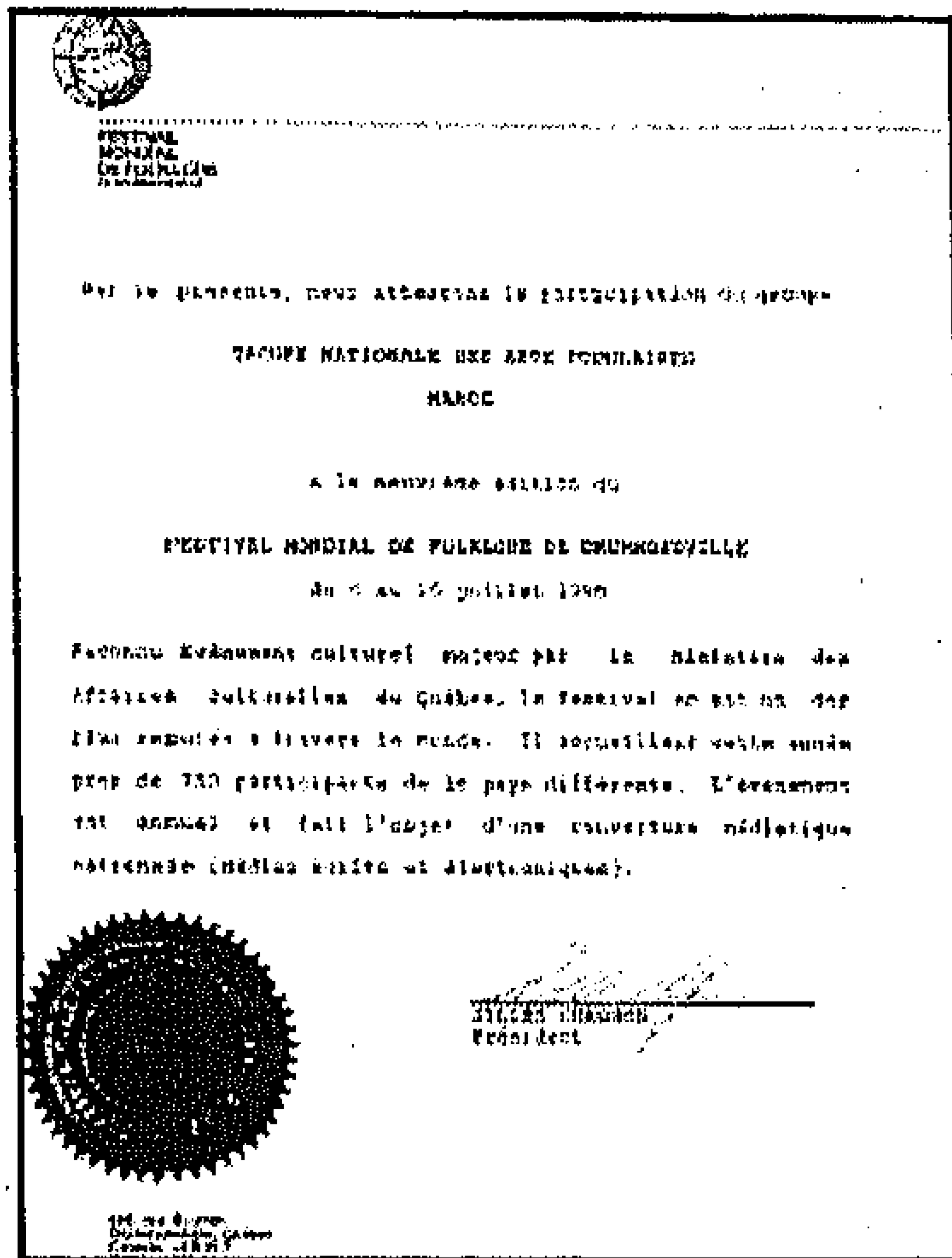
1. شهادة تقدير من مسؤول في الاتحاد السوفياتي - سابقا.
2. شهادة تقدير وتنويه من رئيس المهرجان الدولي للفلكلور : درومونفيل بكندا 6 يوليوز 1990.
3. شهادة تقدير من مدير المهرجان الدولي للفلكلور والصداقة في مونتينياك بفرنسا يوم 15 غشت 1993.

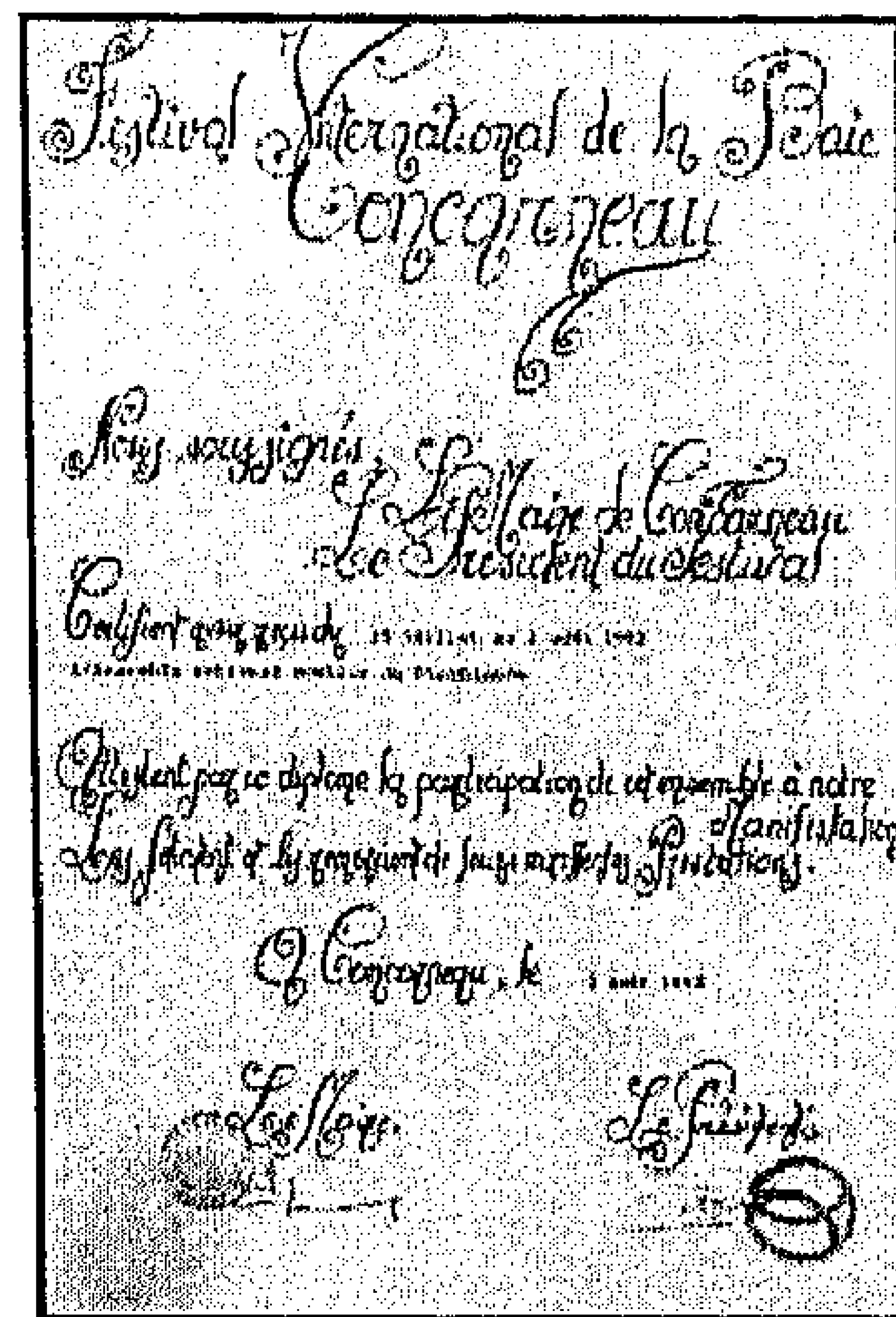
4. شهادة تقدير من مدير المهرجان الدولي مونتوار - فرنسا - يوم 15 غشت 1993.

5. شهادة تقدير من عميد كونكارنو ومدير مهرجانها - 2 غشت 1996.

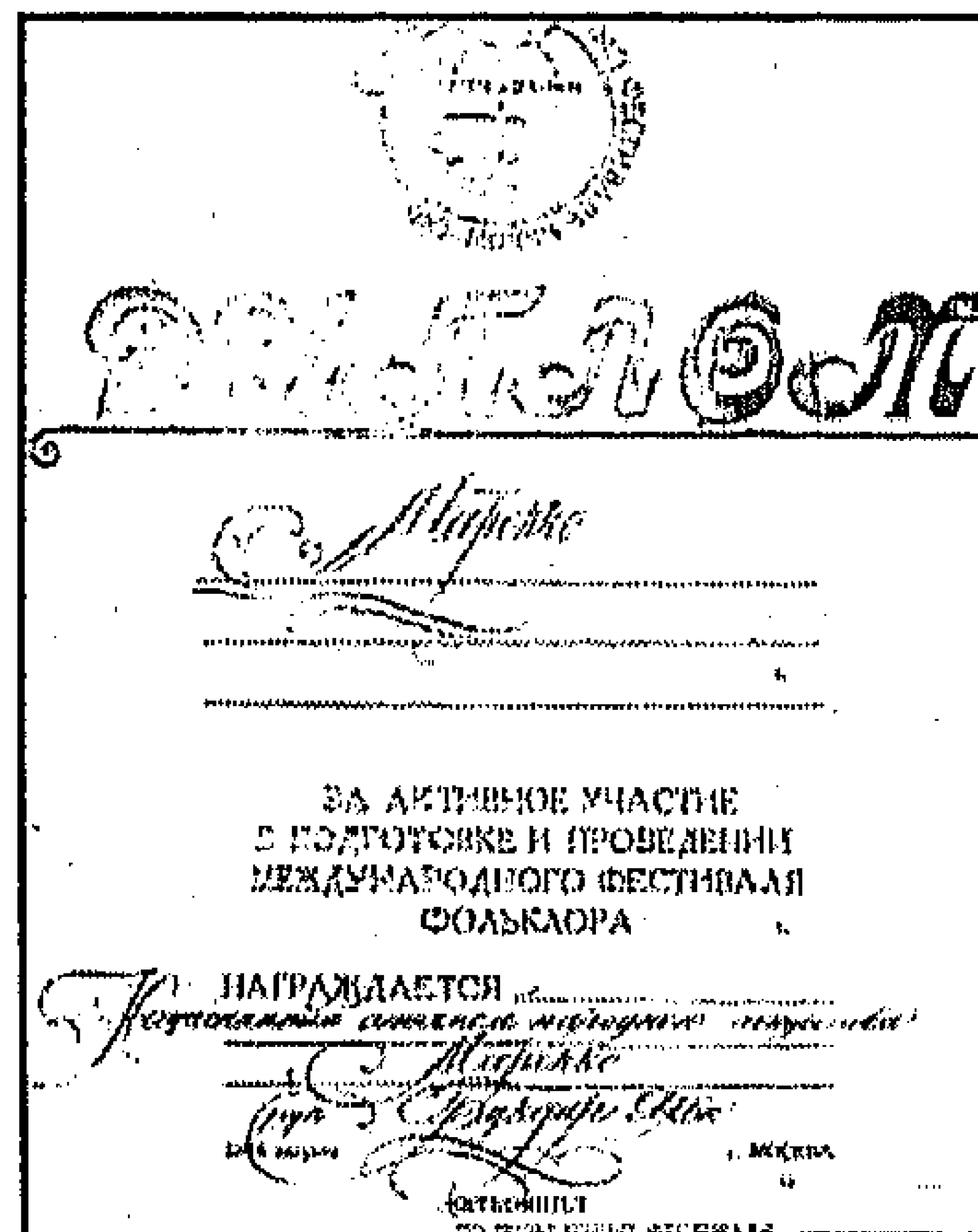
6. شهادة تقدير من ميريديان - دمشق - 1 مارس 2002.

7. شهادة المعرض الدولي لكيبيك سنة 2003.





Festival International de la Plaie
Concarneau



ЗА АКТИВНОЕ УЧАСТИЕ
В ПОДГОТОВКЕ И ПРОВЕДЕНИИ
МЕЖДУНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЯ
ФОЛЬКЛОРА

НАГРАЖДАЕТСЯ

ب. أوسمة شرفية

1. أوسمة فرنسية كثيرة نذكر منها :

أ. وسام مونتوار

ب. وسام كونكارنو

ت. وسام سان موريس

2. وسام صيني

3. وسام روسي

4. وسام نمساوي



احيا والجائزة التذكارية - كيبيك - كندا

ت. جوائز تذكارية

1. صحن المنتخب الجزائري
2. مكروفون إذاعة دبي (إي. إم) الإمارات العربية المتحدة
3. درع كونكارنو - فرنسا
4. ناقوس - سويسري



احيا في برنامج إذاعي - كندا

إحالات :

1. عمر أمرير، حفلات الحب والزواج في الأطلس الكبير - الغربي، مجلة التراث الشعبي، تصدر عن وزارة الثقافة والفنون في الجمهورية العراقية، العدد الثاني عشر، السنة الثامنة، 1977، دار الحرية للطباعة بغداد.

2. Rovsing Olsen, M., Chants de mariage de l'Atlas Marocain, thèse de doctorat en ethno-musicoloie, 2 vo, Université Paris X, 1984.

3. أمرير، عمر، رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام، الطبعة الأولى، 2003، مطبعة مكتبة دار السلام - الرباط. ص. 91.

4. نفسه، ص. 92.

5. نفسه، 92.

6. نفسه، 94.

7. أحمد عصيد، "خطاب الحكمة في الشعر الأمازيغي" تاسكلان تمازيغت : مدخل للأدب الأمازيغي، أعمال الملتقى الأول للأدب الأمازيغي، الدار البيضاء، 17 و18 ماي، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، مطبعة المعاريف الجديدة، الرباط.

8. Berque, J., Vérité et poésie sur sur les Seksawa, in Revue Africaine, Tome XCVII, 1er et 2e trimestre, Alger, 1953.

9. ايسّوس، مصطلح شعري يقصدون به المقطع الشعري الذي يختم به شاعر حوارا سابقا، وغالبا ما يكون موضوعه مغايرا للموضوع المطروح للنقاش بين الشعراء.

10. عادة تربوية خاصة بالحوارات والنقاشات بين الفتيان والفتيات في الحقول.. في عفة، واحترام..

11. حفل سنوي، اعتادت كل القرى إقامته وفق عادات خاصة تبدأ بالاستعداد المادي بجمع هبات خاصة، ثم شراء الذبائح التي ستنحر يوم إقامته، ويكرم فيه السكان طلبة مدرستهم العتيقة، وعلمائها، ويقام حفل أحواش ليلا...

12. أحمد عصيد، "خطاب الحكمة في الشعر الأمازيغي" تاسكلان تمازيغت.

13. Justinard, Notes d'histoire et de la littérature berbères, in Hespéris, V. 5, 1925, p. 228.

14. Basset (H), Le culte des grottes au Maroc, Carbonel, Alger, 1920, p. 68.

الباب الثاني :

ـ شعر احيا : المصادر والقضايا ـ

الفصل الأول :
المصادر الشعرية

مصادر شعر احيا تعكس بوضوح مدى انتشار شعره زمانا ومكانا. ويصعب الإحاطة بكل إبداعه منذ بداياته الأولى. وفي الوقت نفسه نعتبر مصادر شعر احيا نموذجا يعكس بجلاء واقع مصادر شعر غيره من المبدعين الأمازيغيين، فنجد الذاكرة، وأنواع التسجيلات بالإضافة إلى الكتابة...

المبحث الأول : الذاكرة

1. ذاكرة الشاعر :

"الذاكرة" هي المصدر الأساس في مشروع جمع شعر احيا باعتبارها مصدر عدد من المقومات المهمة في مجالات دراسة الإبداع الأمازيغي عامة، ودراسة الفنون الأمازيغية في الدار البيضاء خاصة. بالإضافة إلى دراسة الشاعر نفسه، فنجد مثلا :

أ . ما يحفظه الشاعر لغيره من الشعراء القدماء والمعاصرين وما يستحضره من أنواع الأنماط الشعرية المجهولة القائل، والعصر والمناسبة.

ب. ما يحفظه من شعره الذي لم يدونه، ولم سيجله في أي نوع من الأشرطة.

ت. ما يحفظه من شعر غيره في المحاورات الشعرية التي حاوره خلالها مجايلوه، رجالا ونساء، ممن لم يسبق لهم أن سجلوا تلك المحاورات في أية وسيلة من الوسائل.

ث. شروح الشاعر احيا أزدو للأشعار الرمزية التي قد يستعصى فهمها مع مرور الزمن.

ج. الاستفادة من قوة ذاكرة الرجل في دراسة الألحان الموسيقية والأوزان الشعرية والإيقاعات الراقصة. ومختلف المصطلحات الفنية التي صارت تعاني من أشكال الخلط والغموض والاندثار.

ح. معرفته بدوافع وظروف إبداع الكثير من الأشعار التي تبقى منها الآلاف ناقصة المعنى، دون معرفة أسباب قولها، ولا الهدف الأصلي المقصود من إبداعها.

2. ذاكرة الجمهور :

ذاكرة الجمهور تدخل ضمنها ذاكرة الشعراء وفي صدارتهم الشاعر لحسن أجماع نموذجا لغيره من الشعراء من خاصة الجمهور، أما عامته فذاكرته رجالا ونساء من المصادر التي يمكن أن نجمع من محفوظها آلاف الأبيات الشعرية، وعشرات المحاورات التي يتم تذكر مقاطع حوارية بين الشاعر وغيره من الشعراء والشواعر، منذ بداياته الإبداعية الأولى في الستينيات من القرن العشرين إلى يومنا هذا. وكذلك فهم الرموز وتعدد الأوزان والألحان، والإيقاعات الموسيقية والمصطلحات الدالة عليها، علاوة على الوصول إلى أسباب وملابسات إبداع النصوص.

إننا في مجال ذاكرة الجمهور إزاء مصدر جماعي تمثل فيه ذاكرة الشاعر نموذجا محفزا في حاجة إلى إغنائه بغيره من حفاظ عشاق شعره، وشعر محاوريه. مما يفرض الإسراع بالاستفادة من محفوظ الجمهور جمعا وتدوينا، وشرحا، وتعليقا، وتأويلا... وبتعبير أدق، أن نوثق النصوص، ونضبطها قبل موت البارعين والبارعات في استحضار جزئيات روائع الشعر الحواري، ونحن أشد إيمانا بأن موت كل أمازيغي أو أمازيغية هو في مجال الثقافة الأمازيغية موت كنوز أشعار بديعه، وضياع فوائد تاريخية فريدة، وزوال عالم زاخر بالتأويلات الذكية العجيبة.

المبحث الثاني : التسجيلات صوتا وصورة

1. التسجيلات صوتا :

أ. تسجيلات الحاج لبنوج :

الحاج أحمد لبنوج، التحق بمدينة الدار البيضاء طفلا صغيرا سنة 1949م، آتيا إليها مع والديه من قرية "ايمي اوناريم" بقبيلة "ايداونيضيف" من سوس المجاورة لقبيلة "ايداوزدوت" التي ينتمي إليها شاعرنا احيا، وكلتا القبيلتين تبعدان عن الدار البيضاء بحوالي 600 كلم في أعماق الأطلس الصغير.

الدراسة العصرية لأحمد لبنوج في مدينة الدار البيضاء أهلته سنة 1963 لتوظيفه فيها بمندوبية وزارة التشغيل والشؤون الاجتماعية التي يوجد مقرها في "عين برجه" وكان بذلك من السوسيين الذين أضافوا إلى تعاطي حرفة التجارة الانخراط في الوظائف الإدارية الخاضعة لسلم الأجور، وانتظار الأجرة في آخر الشهر، والترقية، والدرجات، والسلالم، والتقاعد.

في السنوات التي صار لبنوج يقوم خلالها بمهام مهنية خارج الوطن، حدث ما يبرر العناية به في هذا الكتاب. ذلك أنه يوم سافر إلى ألمانيا الغربية - يومئذ - اشترى منها جهاز التسجيل الصوتي من نوع "كراندينك - Granding - الذي كان في تلك الفترة من أجود أنواع آلات التسجيل الصوتي. وكان امتلاكه حدثا عجيبا عند قبائل ألف سكانها سماع الراديو، فإذا بهم يفاجأون بالحاج لبنوج يحضر ما يلتقط أصواتهم، وأغانيهم، ورقصاتهم، وكل ما يسمع، يسجل كما هو، ويعاد الاستماع إلى تسجيلاته، مرارا وتكرارا.

نظرا لوعي الحاج أحمد لبنوج بأهمية توثيق روائع الشعر الأمازيغي، فإنه شديد الحرص على حضور الاحتفالات الفنية الخاصة بنوع أحواش، ويتابع جميع أشواط لوحاته، ليسجل العرض الفني بكل مقوماته المسموعة غناء، وتصفيقا، وترديدا، وركزا، وإيقاعا وما يتخلل ذلك من الحوارات الشعرية التي تتلاحق لساعات، مستقطبة بفرجتها كبار الشعراء الأمازيغيين.

بذلك التسجيل الحي الكامل يكون الحاج لبنوج قد فات غيره من الذين كانوا يركزون على تسجيل بعض المقاطع الموسيقية الحماسية لمجرد الذكرى.

بمرور الزمن، وبعد عقود أربعة صار الحاج يملك في مدينة الدار البيضاء خزانة صوتية تنفرد عن غيرها بما تضمه من تسجيلات فرائد الحوارات الشعرية بين مشاهير الشعراء الأمازيغيين يومئذ. وصارت تسجيلاته في يومنا هذا وستبقى بعده المصدر النفيس والوحيد لعديد من الابداعات التي تعود أوائلها إلى سنة 1966.

لم يقف الرجل عند ذلك النوع من الآلات والأشرطة، بل واكب الاستفادة من تطور تقنيات التسجيل، وأدواته، كما حرص على صيانة كل أنواع الأشرطة، ووضع معلومات - على قلتها - فهي ترشد إلى ما يحتويه الشريط من الشعراء، وهي في الآن نفسه مفتاح ذاكرة صاحبنا الذي نهيب بالمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية كي يبادر بسرعة فوق استعجالية للعناية بصاحب هذه الخزانة ومحتوياتها والإسراع فورا بتدوين المعلومات

الشفوية من فم الحاج لبنوج فهو الكفء اليوم لتسليط الأضواء الكاشفة على مكنون كنوز تسجيلات يملك صاحبها كثيرا من الأسرار التي لا يعرفها إلا هو.

لكي نستوعب الأهمية القصوى لذاكرة صاحب الخزانة نرى لزاما علينا أن نقدم إشارات إن لم تكن محيطة بالموضوع، فهي تحفز الجميع للتعرف على ركام فني في بطون أشرطة بدأت بنوع كراندينك، ليضاف إليها نوع كاسيط علاوة على أشرطة فيديو هكذا:

1 . أشرطة "كراندينك"

تضم الخزانة الصوتية للحاج لبنوج 70 شريطا من نوع كراندينگ Granding بمعدل ثلاث ساعات لكل شريط. فيكون مجموع الساعات المسجلة حوالي 210 ساعة أي ما يغطي الفترة الزمنية الممتدة مابين أول تسجيل أنجزه سنة 1966 إلى آخر ما سجله بتلك الآلة بعد أن تعذر التسجيل بها تقنيا، وحلول أشرطة كاسيط محلها مع أواخر السبعينيات.

2. أشرطة كاسيط

توجد في تلك الخزانة الصوتية حوالي 400 شريط كاسيط، بدأ تسجيل أولها سنة 1979م، وكان زمن بعضها ساعة ونصف الساعة، وبعضها الآخر بلغ زمنها الساعتين. فيكون مجموع الساعات المسجلة حوالي 800 ساعة إلى الألف.

3. أشرطة فيديو

بدأ الحاج لبنوج تسجيل أشرطة فيديو بالصوت والصورة في أوائل الثمانينيات من القرن العشرين الماضي، وقد بلغت الأشرطة 80 شريطا وكان معدل كل شريط هو ساعتين أي ما مجموعه 160 ساعة زمنية.

إذا جمعنا عدد الساعات المسجلة في الأشرطة المذكورة، فإننا نجدها لاتقل عن 1300 ساعة. وإذا افترضنا أن كل ساعة زمنية وما يتخللها من شعر يغنى بين لوحة رقص وأخرى، إذا افترضنا أن أقل ما يمكن أن يكون معدل الساعة الواحدة هو فوق المائة بيت شعري، فسنجد أنفسنا فيما يفوق المائة ألف بيت شعري على أقل تقدير إن لم تتجاوز المائتي ألف، بالإضافة إلى كثير من الإيقاعات الموسيقية العريقة...

رغم تلك الكثرة الكاثرة من الكم الشعري الهائل لعشرات كبار الشعراء الأمازيغ، رغم كل ذلك لا نجد بينها إلا قليلا من الشعر المسجل للشاعر احيا أزدو الذي كان في بدايته.

أجل إننا لا ننظر للموضوع من زاوية القلة والندرة، بل من زاوية اعتبار الأهمية القصوى لمجرد تسجيل واحد في زمن متقدم من الحياة الإبداعية للشاعر. لأن ذلك التسجيل يمثل وثيقة صوتية سابقة في الزمن عن جيلنا، فنكون بذلك السبق إزاء وثيقة فريدة بكونها تعرفنا ـ سماعا حقيقيا ـ على نوع صوت الشاعر في إحدى المراحل المهمة من حياته، وكذلك التقنيات الفنية التي كان يستثمر إبداعها وتأثير قوتها في مناورات الحوارات الشعرية التي قد يعتمد فيها المحاور على مدى قوة الصوت.

لكي نبين أهمية ما نقول، لابد من الإشارة إلى أن حياة الشاعر احيا الإبداعية تنقسم إلى ثلاث مراحل كبرى الأولى بداياته، حيث كان صوته في غاية القوة وجمال الرنة وبراعة تطويع الأحلان المؤثرة.

وستأتي بعدها مرحلة ثانية، سيعتمد فيها على قوة الشاعرية وهي تلك التي وجد فيها نفسه منخرطا في بدايات العمل السياسي، لتأتي المرحلة الثالثة، حيث سيبرز اعتماده على الاستفادة في فرض وجوده الفني على براعته في أداء الإيقاعات الموسيقية المتعددة، وتكوينه مجموعة فنية يجوب بها آفاق القارات الخمس.

بعد كل ما قد يراه غيرنا نوعا من الاستطرادات، فإننا تعمدنا عن وعي علمي إبراز أهمية تسجيلات خزانة لبنوج، ليس في مجال دراسة شاعر واحد، بل دراسة اتجاه موسيقي

شعري احتفالي هو امتداد لفن جماعي يعود إلى عدة قرون... ومناسبة العناية به أنه مصدر يوجد في الدار البيضاء المدينة التي هي محور مشروعنا.

بالإضافة إلى ذلك سنفاجئ الدارسين بحقيقة مرة، هي أننا لم نتمكن من سماع الشريط الذي يضم تسجيل صوت الشاعر احيا أزدو وشعره. وبمرارة الباحثين نشعر حين نضطر في هذا الكتاب إلى التصريح بأننا في استحالة سماعنا ما يغني بحثنا من أشرطة خزانة الحاج البنوج دليل قوي على أن تلك الخزانة في حاجة قصوى إلى:

أ. صيانة مواد كل تلك الأشرطة الأصلية.

ب. استنساخها بالطرق المتطورة تقنيا لتسهيل الاستفادة منها.

ت. جرد ما فيها من الأشعار، وتدوينها كتابة.

ث. تنويط الأنواع الموسيقية.

ج. تأليف كتاب خاص ليس بحياة صاحب الخزانة وحسب، بل بملاحظاته وشروحه التي تغني كل التسجيلات، وبمعلوماته الدقيقة ومعرفته الغميسة بالمبدعين وإبداعهم في مدينة الدار البيضاء طوال النصف الثاني من القرن العشرين.

ح. صيانة الحقوق المادية والمعنوية لمسجل الأشرطة ومالكها الحاج أحمد البنوج.

إننا في تلك الخزانة، إزاء نموذج جيد للغاية لأمثالها عند غيره في الدار البيضاء وفي غيرها من المناطق المغربية وبمختلف الألسن مما قد يفضي بنا إلى جمع عديد من المصادر من الخزانات الخاصة ومن الخزانات العامة كالخزانة البلدية التي تضم كتبا مهمة بما تضمه بين دفاتها من الشعر الأمازيغي الذي نشر قبل استقلال المغرب. وكذلك شأن الخزانة السعودية في الدار البيضاء.



الحاج أحمد لبنوج

2. تسجيلات محمد مستاوي :

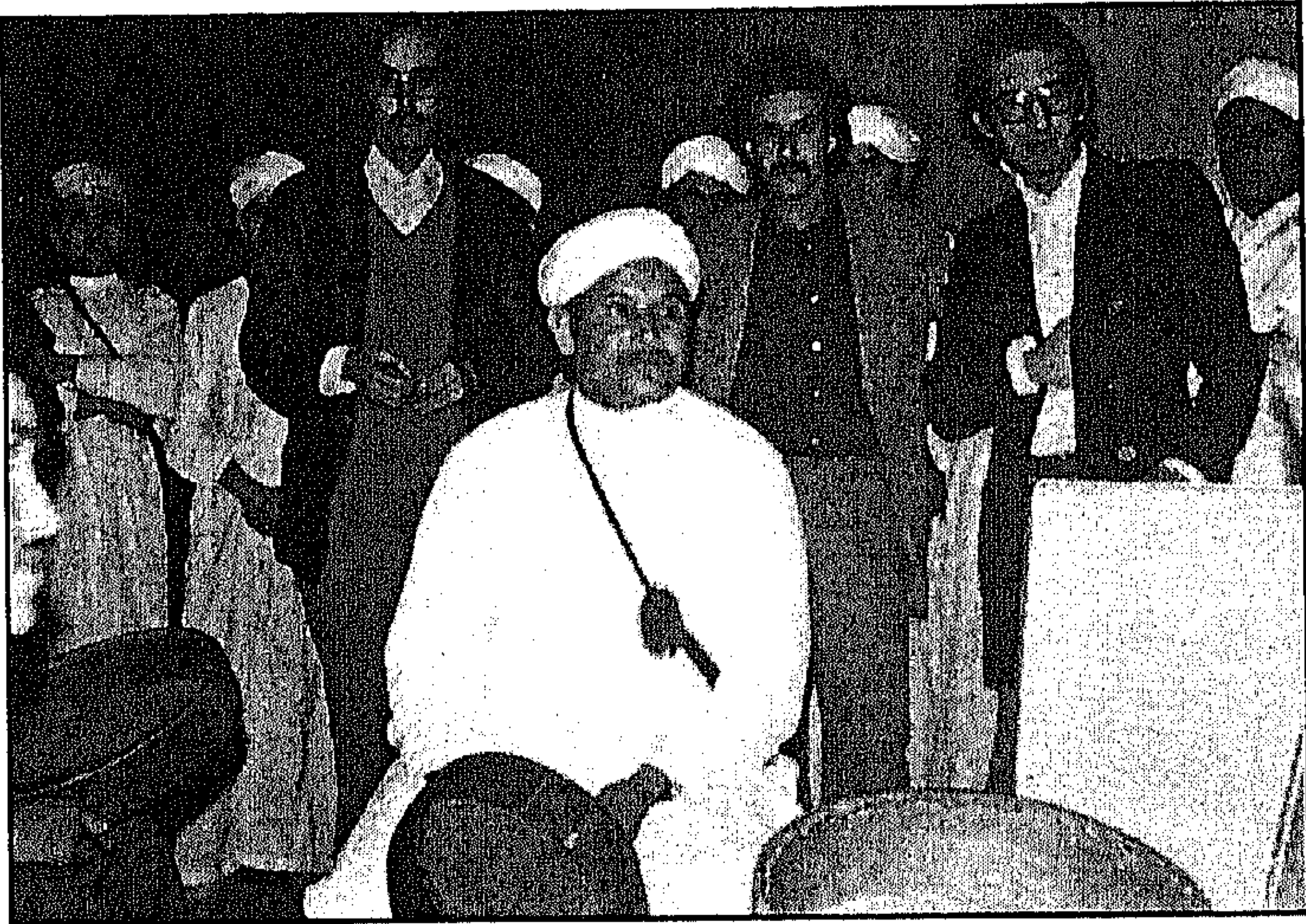
الشاعر الكاتب محمد مستاوي من المبدعين والمؤلفين الأمازيغيين الأكثر إبداعا ونشرا، وحضورا في الدار البيضاء منذ أن امتهن التعليم فيها سنة 1962 إلى أن بلغ الحصول على التقاعد، فزاد تفرغا ليزيد إشعاعا من تلك المدينة نفسها.

انتقال محمد مستاوي كانت مسبوقة بزياراته الصيفية في طفولته الأولى، حيث يلازم والده الذي يتعاطى التجارة في الدار البيضاء ، خلال الثلث الثاني من القرن العشرين. ويغتنم فرصة قدوم ابنه محمد ليدخله إلى المدرسة الحرة للتقوية قبل العودة إلى القرية مع بداية المواسم الدراسية في أواخر الخمسينيات من القرن العشرين.

سنجد في مجال مصادر شعر الشاعر احيا أن خزانة الشاعر مستاوي في الدار البيضاء من نماذج الخزانات الخاصة التي تضم مئات أشرطة كاسيط، بعضها سجلته شركات التسجيل، ومئات غيرها مما سجله مستاوي نفسه ميدانيا وهو الذي لا يفارقه أربعة : آلة التسجيل الصوتي، وآلة التصوير الفوتغرافي، والقلم، والورق.

بديهي أن مستاوي يملك كنوزا فنية، قد لا يملكها إلا هو وضمنها الكثير من تسجيلات الشاعر احيا. وخاصة تلك المحاورات الأولى بينه وبين رفيقه الشاعر الشهير لحسن أجماع.

يكفي أن نستحضر هنا تلك المقالة التي نشر فيها مستاوي حوارا شعريا تم بين الثنائي احيا وأجماع أيام اندلاع حرب الخليج وقد نشرتها جريدة "الاتحاد الاشتراكي" يومئذ. ترتكز تلك المقالة على نشر النص الأمازيغي للحوار مرفقا بالتعريب المساعد على فهم الإبداع الشعري الأصلي. وقد نشر من ذلك الحوار ما مجموعه 36 بيتا شعريا.



في مقدمة الصورة الرايس عمر أوبلعيد، رئيس مجموعة أحواش تاليوين في الدار البيضاء، وخلفه عمر أمرير، الحسين بويدو، محمد مستاوي

ت. تسجيلات مريم أولسن :

الأستاذة مريم أولسن Myriam R. Olsen - متخصصة في الموسيقى الأمازيغية العريقة أستاذة محاضرة بجامعة نانتير - باريس... وتشتغل مع مؤسسات ومعاهد علمية عالمية في صدراتها عضويتها في المركز الوطني للبحث العلمي بباريز C.N.R.S.

منذ أن قدمها لنا صديقنا فيليب سكايلر من جامعة ميريلاند الأمريكية وأستاذها في باريس لورتا جاكوب اشتغلنا سويا في الدراسات الميدانية سنة 1975. ومنذ ذلك الزمن إلى يومنا هذا، واضبت مريم أولسن على متابعة أعمالها ودراستها المعتمدة على التسجيل الصوتي الميداني لعديد من الفنون الموسيقية. ودراسة قضاياها، ونشر نتائج بحوثها.

كانت الإنطلاقة بدراستها رقصة "تاسكيوين" من قبيلة "تاجلت" ثم دراسة حفلات الزواج في جبال الأطلس الكبير الغربي والأطلس الصغير مركزة على عادات طقوس، وأشعار حفلات الزواج من جهة. وسجلت بآلة ناكرا؛ التركيب العام لفن "تاسكيوين" الذي يمتد زمن أداء كل لوحاته ما يقارب ثلاث ساعات زمنية...

كانت بداية الباحثة من جامعة كوبنهاك الدنماركية لتعميق بحوثها الجامعية، وإغناء تسجيلاتها الميدانية. وبعد ذلك التحقت بالجامعة في باريز، لتنتقل إلى مرحلة التركيز على المقارنة بين أنواع موسيقى الاحتفالات في الأطلس الكبير. وشبيهها في قبائل الأطلس الصغير، وانتهت تلك المرحلة بإنجازها دكتوراه السلك الثالث ببحث حول موسيقى وأغاني وعادات حفل الزفاف في الأطلس الكبير والصغير، وهي في انتظار النشر.

بالإضافة إلى ذلك، تعتبر مريم أولسن من الباحثين الأكثر حضورا، في الملتقيات العلمية، وتقديم نتائج دراساتها فيها بمواضيع تخص الفنون الأمازيغية، وفي الندوات، والمهرجانات والموائد المستديرة داخل فرنسا وخارجها بمداخلات لاتخرج فيها عن الإبداع الأمازيغي وقد نشرت بعض نتائج أنشطتها في كتاب خاص بالموسيقى الأمازيغية، معززا بأسطوانة C.D.

شاركت في التنسيق مع الأستاذ "لورتاجاكوب" في عدد مزدوج من المجلة المعروفة "L'homme" تحت عنوان "الموسيقى والأنتروبولوجيا"، حيث ساهمت بنشر دراسة عن الموسيقى الأمازيغية في علاقتها بالنباتي.

تعاوننا العلمي ثلاثين سنة سار في اتجاهين متوازيين، ففي الوقت الذي أدرس الجانب الشعري الأمازيغي الصرف لنوع غنائي، تتولى الأستاذة مريم أولسن التركيز على الجانب الموسيقي للنوع الشعري. وهكذا إلى سنوات بداية القرن الواحد والعشرين، حيث تابعت التحاقها بالجبال السوسية لإغناء جهودها العلمية، بتعاون مع الأخ عبد السلام أمرير من وزارة الثقافة، ثم مع الأستاذ لحسن حيرا من كلية الأداب والعلوم الإنسانية بالمحمدية. وكلا الباحثين سبق أن رافقنا كل واحد منهما ردحا من الزمن خلال العقود الثلاثة الماضية.

هكذا، يظهر أن تلك الباحثة، قامت فعلا بتسجيل عديد من الرقصات الأمازيغية واحتفالاتها، في أحسن الشروط التقنية، والعلمية، والإبداعية. فتكون بذلك قد حافظت على ثروة غنية من إبداع الشعراء طوال الربع الأخير من القرن العشرين. وضمن تلك المحاورات نصادف ما سجلته - صوتا - على الأشرطة للشاعر احيا، وهو يجاذب حبال السجال الشعري مع غيره من الشعراء خلال لوحات فن أحواش، حين كان يتردد من مدينة الدار البيضاء على قرى قبيلة "ايدا اوزدوت" في المناسبات والاحتفالات التي يصادف فيها الباحثة مريم أولسن والتي رافقنا وإياها أياما في بحثها الميداني بقبائل الأطلس الصغير، وخاصة تلك الفترة التي زارت فيها قبيلة أرغن. وبالضبط في احتفال رائع هيأه الشاعر والسياسي مولاي سعيد بلعالية الذي يعتبر في جيله من الشعراء البيضاويين.

كان الشاعر احيا أزدو في السنوات الأخيرة من العقد السابع للقرن الماضي من بين أجود الشعراء الشباب،صوتا، وأداء، وإبداعا شعريا، وإتقانا ماهرا لنقر الآلات الايقاعية الخاصة بفن أحواش. فكانت إجادته الفنية تلك من الأسباب التي أقنعت مريم أولسن لتختار إحدى روائعه الفنية نموذجا للشعراء "ايماريرن" في التسجيل الصوتي الجيد (C.D) الذي يحتوي على باقة مختارة من روائع الفنون الموسيقية الأمازيغية العريقة.

في سنة 1976 :

- سجلت في ايدا اوزدوت حوارا شعريا بين احيا وعمه الشاعر الهاشمي، تجاوز 31 دقيقة.

- سجلت في نفس القبيلة حوارا بين احيا والشاعرين عبد الله وبوسلام تجاوز 17 دقيقة.

- سجلت مقطعا غنائيا للشاعر احيا تجاوز 8 دقائق.

- سجلت في قبيلة ايندوازال حوار احيا مع الشاعر الحاج محماد.



والدي الحسين أمرير المتوفى سنة 2000 - رحمه الله - رفقة مريم أولسن في كاكت باعتباره من أهم المصادر الشفوية الغنية بتاريخ وعادات وفنون القرية والقبيلة

ث. تسجيلات "الساخ ديسك" :

لحسن بن ابراهيم الساخي، من قرية، "تاكاديرت نايت لحسن" الموجودة في قبيلة تسمى "ايت احيا" من أولوز ضواحي تارودانت. تردد على مدينة الدار البيضاء من قريته أول مرة في مقتبل شبابه. وعلى فترات متقطعة تخللت شهور سنة 1965م. سينتهي به الأمر إلى الاستقرار في المدينة سنة 1966م.

ابتدأ لحسن الساخي بتعاطي التجارة بدءا ببيع المواد الغذائية في محل بحي سيدي معروف الخامس، ثم فكر في توسيع دكان مبيعاته بأن خصص من المتجر ذاته جناحا لبيع الأسطوانات والأشرطة الخاصة بالأغاني الأمازيغية السوسية.

التجربة الأولى أكدت أرباحها رواج الفن، والإقبال الكبير على الجيد من الأغاني الجديدة، وكثير من الروائع القديمة. مما أعيد تسجيله لكبار أعلام فن الروايس في النصف الأول من القرن العشرين. وكان الساخي يقتني الإنتاج الفني ذاك من شركات مشهورة في الدار البيضاء، "تيشكافون" و"كتبية فون" و"أوريكافون" و"بوسيفون"....

بعد عقد من استقرار لحسن في الدار البيضاء، فكر في خوض غمار تسجيل الأسطوانات الأمازيغية، فقام في سنة 1974م بتأسيس مؤسسة "الساخ ديسك". وكانت الانطلاقة بتسجيل أغاني تامازيغت الأطلس المتوسط لأمثال الفنانين بناصر أوخويا وحادة أوعكي، وعبد الواحد حجاوي، والشيخ حميد، والشيخ زهواني محمد، وخدوج الزمورية، ومحمد مغني...

بمجرد توزيع تلك الأغاني في الأسواق، ينفذ إصدارها الأول بسرعة يجعل اسم المؤسسة المصدرة "الساخ ديسك" يشتهر بسرعة في الأسواق الفنية. ويستقطب المزيد من الفنانين. وبمختلف اللغات المغربية، فسجل بتاريفيت مثلا من الشمال، للفنان عبد السلام الناضوري، كما وسع الدائرة بتسجيل أغاني بعض اليهود المغاربة بالدارجة العربية مثل الفنان بينحاس.

كان التحدي التجاري الأكبر لمؤسسة "الساخ ديسك" هو دخول مجال تسجيل الأغنية الأمازيغية ـ تاشلحيت ـ في عز احتكار الشركات السابقة التعاقد مع كبار الفنانين.

بالحس التجاري تفطن لحسن الساخي، صاحب مؤسسة إلى خطة يبدأ فيها بما يشبه البدء بالخسارة ليصل إلى الربح. لذلك عمد إلى المغامرة بفتح المجال للفنانين الجدد الذين بدأوا يشقون طريقهم، دون أن تعتني بهم الشركات العتيدة قبله...

تطبيقا لتلك الخطة أصدرت "الساخ ديسك" أشرطة للرايس الحسين الباز، والرايس احماد أوطالب المزوضي، والرايس عبد الله بورشوق، والرايس لحسن بوميا. ثم أضاف تسجيل أغاني الرايس مولاي ايدار لمزوضي وأخيه مولاي موحماد، ليصل إلى إصدار أغاني عبد الله بيزنكاض وغيرهم كثير. وكانت في صدارة الأغاني النسوية التي سجلها تلك التي منها إبداع الرايسة ربيعة مع بوميا.

كان تعاقد لحسن الساخي مع الرايس احماد بيزماون، وإصدار شريطه الأول الفرصة الذهبية للاثنين معا الفنان والمؤسسة. إذ اكتشف الجمهور في روائع الرايس الجديد بيزماون، فنانا أصيلا في إبداعه الشعري، وصادقا في أدائه الفني، ومؤثرا بألحانه الموسيقية الشجية، بالإضافة إلى غنة آسرة في صوته. باختصار شديد لمع نجم جديد في سماء الأغنية الأمازيغية بالدار البيضاء. عبر تسجيلات "الساخ ديسك".

هكذا تسابق الفنانون الجدد على التسجيل في استوديو تلك المؤسسة الجديدة. باستثناء كبار الفنانين ـ من أمثال الحاج محمد الدمسيري ـ الذين احتكرت الشركات السابقة أصواتهم، وما سجلوه من أنواع إبداعهم، فلا يحق لهم قانونيا خرق بنود العقدة المبرمة التي ترسخ ذلك الاحتكار.

رغم صرامة القوانين، فهناك من سبق له أن احتاط للعمل مع الغير في المستقبل. من أمثال الرايسة المبدعة رقية الدمسيرية، والرايس الفنان محمد بونصير، والرايس أعراب اتيكي فهؤلاء من الفنانين المشاهير الذين كانوا ضمن مجموعات فنية تزخر بالمواهب الطموحة التي لم تجد فرصة للظهور. فكانت شركة "الساخ ديسك" نافذة النجاة التي

خرجت منها إبداعاتهم، ليدخلوا إلى غيرها من الأبواب الكبيرة، وكان في صدارتهم الرايس أعراب اتيكي، ومولاي احماد ايحيحي والرايس بولمسايل بالإضافة إلى الرايسة رقية الدمسيرية.

يلاحظ أن جميع الفنانين المذكورين من فن تاشلحيت، وغيرهم ممن لم نذكرهم، كلهم من نوع الفنانين الروايس، وجلهم من المقيمين في الدار البيضاء، وليس ضمنهم أي اسم من نوع "إماريرن" في أحواش.

تلك الملاحظة تصدق على غير تسجيلات مؤسسة "الساخ ديسك" منذ الثلث الأول من القرن العشرين إلى نهاية العقد السابع في الربع الأخير من القرن المذكور. حيث لم نعرف أية شركة سجلت ونشرت ساعة كاملة لعرض أحواش في أسطوانات 78 لفة، ولا في أسطوانات 45 لفة. وحتى عند ظهور أشرطة كاسيط فلم نعثر لأية شركة تسجيل في تلك الفترة الزمنية اعتنت بشكل مقصود بفن أحواش وحوارات إماريرن الذي هو عماده.

وبتعبير أدق إننا لم نسمع، ولم نعثر على اسم شركة ولا على تسجيلات تؤكد أن إحدى الشركات أدركت أهمية المشروع الفني الخاص بتسجيل الحفلات الكاملة للعروض الشعرية الحوارية بين كبار الشعراء "إماريرن"، والتقنيات الإيقاعية والفرجة البهيجة لحميمية التواصل العميق بين الشعراء والموسيقيين والراقصين والجمهور.

تفطن السيد لحسن الساخي لأهمية مشروع العناية بفن إماريرن في مجال التسجيل، فقام بالتعاقد مع الشاعر احيا المقيم في الدار البيضاء. واستقدم من سوس رفيقه في المساجلات الشعرية أمارير لحسن أجماع، وتعاون الجميع مع المجموعة الموسيقية الخاصة بأحواش "تامت ـ مازر"، كما يؤديه النازحون من موطنها إلى مدينة الدار البيضاء.

هكذا، اجتمع الشاعران، والإيقاعيون، والموسيقيون، والراقصون، المرددون جميعهم في استوديو "الساخ ديسك" حيث تم داخله تسجيل أول شريط كتب في مكان عنوانه الصيغة الآتية :

أحواش : الرايس أجماع والرايس يحيى رفقة مجموعة أحواش "تمتمزر" ثم رقم تسجيل الشريط S.L170.

بعد صدور الشريط، وما واكبه من إقبال الناس على اقتنائه، زاد السيد الساخ حماسا للاستمرار في مشروعه الجديد. ولكي يوفر المزيد من الحميمية والصدق لإنتاجه التقني، تفادى أخطاء التسجيل، داخل الاستوديو بعيدا عن الجمهور. لذلك سجل في الشريط الثاني بعده عرضا فنيا حيا أمام جمهور الدار البيضاء على خشبة المسرح البلدي في عز أيام مجده - قبل هدمه، حيث تم حجز جميع التذاكر، فامتلأت المقاعد، واكتض الجمهور بين الممرات، وفي كل الفراغات. حتى ضاق بالجالسين والجالسات على أطراف الخشبة التي يتوسطها الفنانون. وبمجرد صدور ذلك الشريط نفذ من الأسواق بسرعة فائقة...

بعد ذلك، سيضطر السيد لحسن للبحث عن المكان الشبيه في إمكانياته بالمسرح البلدي الذي لم يعد موجودا، إذ كان الإقدام على هدمه إقداما قضى على إحدى أهم المعالم البيضاوية فنا، ومعمارا. وتاريخا...

هكذا، ستبدأ شركة "الساخ ديسك" مراحل أخرى ليصل بعدها إلى مرحلة الانتقال إلى مسارح "أسايس" أي تلك الساحات التي تخصص في القرى الأمازيغية البعيدة هناك في سوس مثل ماخف أمان في أساكي قرب تالوين.

وهي الفترة الذهبية للمشروع حيث ثم التعاقد مع نخبة من الشعراء "ايماريرن" لدخول حلبة المساجلات الشعرية مع الثنائي الشهير احيا وأجماع. وصار التسجيل يتم في ساحات المنازل الشاسعة، وداخل "رياض" الدور الفيحاء، وباحات القصبات الشامخة في القبائل والمدن الأمازيغية في سوس.

هكذا، أنقذت مؤسسة "الساخ ديسك"، جزءا مهما من إبداع الشعراء إيماريرن الذين كان في صدارتهم مشاهيرهم :

- كوكو.
- عثمان.
- مولاي الغالي.
- محمد بلحاج.
- أبو درار.
- أكاسي.
- لحسن بازي.
- عبد الله لامين.
- ند لحسن محماد.
- بوجمعة.
- بن واكريم.
- قبوش.
- أساكني.
- برحمون.
- أوعلا.
- لحسن جاخا.
- احيا.
- أجماع.

وكان مما تم تسجيله من أنواع فنون أحواش ما يلي :

- الدرست.
- أسكا.
- أحواش وارزازات.
- أحواش ايمي ن تانوت.
- تيعيالين ايبركاك.

- أحواش أولوز.
- أحواش ايمنتاكن.
- عواد حاحة ايدا اوزمزم.
- أحواش تادارت نايت بخاير.
- أحواش تالوين.
- أحواش أكلاكال.

لنصل إلى إحصاء الأشرطة التي يستغرق جلها ساعة كاملة لفن أحواش، وما يتخلله من الحوارات الشعرية التي كان احيا طرفا فيها. وهي كما يلي مرفقة بأرقامها وفق تسجيلها ونوع الفن، هكذا :

أولا : في فن الروايس بالآلات الوترية :

- 323 - أجماع احيا.
- 333 - أجماع احيا.
- 341 - احيا.
- 348 - احيا.
- 508 - احيا.
- 870 - احيا.

ثانيا : في فن أحواش :

أ . احيا مع غير أجماع :

752 - احيا مع عثمان.

916 - احيا مع كوكو.

906 - احيا مع كوكو.

937 - احيا مع بن واكريم.

941 - احيا مع بن واكريم.

918 - احيا مع محمد بلحاج.

831 - احيا مع أبودرار.

832 - احيا مع قبوش.

828 - احيا مع أساكني.

527 - احيا مع عبد الله لامين.

960 - احيا مع بن واكريم مع محمد بلحاج.

937 - احيا مع بن واكريم.

938 - احيا مع بن واكريم.

939 - احيا مع برحمون ومع أوعلا.

ب. أشرطة حوار الثنائي احيا وأجماع

170 - أجماع مع احيا.

173 - أجماع مع احيا (سهرة المسرح البلدي في الدار البيضاء قبل هدمه).

196 - أجماع مع احيا.

213 - أجماع مع احيا.

682 - أجماع مع احيا.

521 - أجماع مع احيا.

606 - أجماع مع احيا.

483 - أجماع مع احيا.

389 - أجماع مع احيا.

421 ـ أجماع مع احيا.

683 ـ أجماع مع احيا.

353 ـ أجماع مع احيا.

729 ـ أجماع مع احيا.

880 ـ أجماع مع احيا.

838 ـ أجماع مع احيا.

841 ـ أجماع مع احيا.

900 ـ أجماع مع احيا.

890 ـ أجماع مع احيا.

779 ـ أجماع مع احيا.

ج . أشرطة حوار الثنائي مع غيره

930 ـ أجماع مع احيا مع بلحاج.

883 ـ أجماع مع احيا مع ازوليض.

199 ـ أجماع مع احيا مع كوكو.

239 ـ أجماع مع احيا مع كوكو.

263 ـ أجماع مع احيا مع كوكو.

754 ـ أجماع مع احيا مع كوكو.

إذا قدرنا أن جميع الأشرطة التي شارك الشاعر احيا في حوارتها سنجدها تناهز الأربعة والخمسين أي 54 ساعة زمنية، قد يكون معدل شعر احيا في كل ساعة ما لا يقل عن 50 بيتا شعريا، فيكون مجموع أشعاره المسجلة في أشرطة مؤسسة "الساخ ديسك" يتجاوز الألفي بيت شعري.



لحسن الساخي في الاستوديو

2. البرامج التلفزية للمؤلف :

1. سلسلة "تيفاوين" :

"تيفاوين" اسم أمازيغي، من معانيه الوثائق والإشراقات وفي اللغة تعني الأضواء والأنوار. اسم اخترناه عنوان أول سلسلة تلفزية قدمناها في سنة 1979 ليدل ذلك الاسم بصيغته الأمازيغية على أن مشروعنا التلفزي سيكون وثائقيا خاصا بالجانب التوثيقي المستقل بالفنون الأمازيغية عوض المألوف من الاكتفاء ببرامج غير قارة، يقتصر الأمر فيها على تصوير بعض تقديماتها داخل الاستوديو لياتي بعدها ما سبق تصويره لأغراض أخرى في مهرجان الفنون الشعبية بمراكش، الذي يقتصر بدوره على بعض اللقطات الحماسية من لوحات نأسف لكونها بريئة في معظمها من أصالة الفنون الأمازيغية باعتبارها مما أقحمه بعض المخرجين من مزاجهم الفني الصرف.

BANDE N° 00E	sap تفاوين	DATE D'ENREGISTREMENT			
N°	Date Diffusion	Heure de diffusion	Début	Fin	Durée
		سكيتش	0' 0"	27' 23"	
		أغنية [illegible]	27' 32"	33' 11"	
		أغنية [illegible]	33' 20"	48'	
	[illegible]	أغاني [illegible]	48'	90'	

بطاقة معلومات أول شريط تلفزي خاص ببرنامج تيفاوين سنة 1979 ويظهر عنوان "تيفاوين" تحت العلامة sap

وباستثناء بعض الحلقات التي كان يقدمها قبلنا الصحفي الخبير بالفنون الأمازيغية السيد أحمد أمزال، باستثناء ذلك يصعب الاقتناع بوجود برنامج قار يعي أهمية الفنون الأمازيغية وصعوبة التخصص فيها.

رغم وضوح هدفنا من اختيار ذلك العنوان الأمازيغي، فإننا عانينا بسببه عديدا من المتاعب كاد بعضها يئد برنامجنا في مهده، وبعضها الآخر كان سيعصف بجهودنا كلها لا لشيء إلا لأن ذلك الاسم "تيفاوين" الأمازيغي الصيغة يراه بعضهم في أواخر السبعينات من القرن العشرين الماضي اسما لا يليق مثله من الأسماء عنوانا يظهر مكتوبا على شاشة التلفزة.

رغم ما كنا نتحلى به من الصبر والوعي لمواجهة مثل تلك الترهات، فإنني وأنا أعزب يومئذ شعرت بشعور أب منع من إطلاق اسم اختاره لمولوده البكر. وفي الآن نفسه تصرفنا انطلاقا من التفريق بين "المهم" و"الأهم" فاعتبرنا أن الاسم "تيفاوين" والنضال من أجله "مهم" ولكن "الأهم" هو المحافظة على المولود : برنامجنا التلفزي إعدادا، وتصويرا، وتوضيبا، وبثا... تحت أي عنوان كان.

وزادني اقتناعا بذلك ما تعلمته في بداية اشتغالي مع التلفزة من كون الزمان قد يتولى حل المشاكل المعقدة. أو يتولى تعقيد الحلول اليسيرة السهلة.

هكذا استمر إنتاج البرنامج الواحد بالأسماء المتعددة وإن كان تدور دائما في فلك "التراث الشعبي"، أو "الفنون الشعبية" "تراثنا من الحكي إلى المشاهدة"... وهلم جرا. إلى أن وصل زمن وقع فيه تغيير دواليب إدارة التلفزة... وواكبه اتساع الوعي عند بعض المنتجين الذين اقترحوا إنتاج برنامج على غرار ما نقوم به، بالإضافة إلى كون الصحافة المكتوبة نفسها عرفت نوعا مهما من تغيير العقليات.

إزاء تلك التطورات، رفعنا إيقاع العمل بإنجاز حلقات جديدة يكون الفنانون الأمازيغيون أمثال محمد بونصير - رحمه الله - والحاج محمد الدمسيري رحمه الله، من المبدعين بتاشلحيت، والفنان أوعالى من المبدعين بأمازيغية الأطلس المتوسط ومثله. والفنان محمد رويشة الذي كان في بداياته...

هكذا، أخذنا زمام المبادرة واقترحنا على المسؤولين إنجاح التجربة، باستقدام الفنانين الأمازيغيين من الريف بشمال المغرب، لتكتمل العناية بفروع الفنون الأمازيغية في المغرب، جنوبا ووسطا وشمالا، وكانت تلك بداية التفكير في عنوان السلسلة الجديدة "الأصيل".

رغم ما قد يبدو للقارئ من بعد الحديث عن برنامج تلفزي فإننا نؤكد أن لذلك البرنامج دوره الكبير في إشعار المبدعين يومئذ بوجود برنامج يعتني بفنهم في التلفزة المغربية التي كانت قبل ذلك لا تقدم إنتاج أمثالهم. لذلك فالشاعر احيا يومئذ كان من الحريصين على أن يجعل فنه يتوفر على المقومات العريقة، الأصيلة التي ترشحه للمرور في حلقة من حلقات ذلك البرنامج الذي كان بحق مدرسة في الفن الأمازيغي والتعريف به.

والجدير بالذكر أنه بعد ربع قرن من منع اسم تيفاوين لبرامجي التلفزية الأولى سنة 1979 صار العنوان نفسه اسما لبرنامج آخر في أيامنا هذه. وللمزيد من التوثيق والتدقيق، نشير إلى أن الشاعر محمد مستاوي الذي تأثر معنا يوم حرمنا من استعمال عنوان تيفاوين

اختار إحياء لذكرى الاسم الممنوع نفسه عنوانا لسلسلة من الكتب التي أصدرها بعد ذلك في ستة أجزاء ابتداء من 1985 إلى 1995. وبعد ذلك شاع وذاع حتى صار اسم مهرجان "فيستيڤال تيفاوين" في تافراوت...



ديكور أول سكيتش موسيقي أمازيغي في تاريخ التلفزة، هيأتها في أولى حلقات برنامجنا "تيفاوين". ويظهر في الصورة من الرجال يمينا : الحاج عبد الله بن دريس ثم الحاج أعراب أتيكي، ثم الرايس ابراهم، الرايس ابراهم لمن ادريس (...) ثم الرايس الحاج لحسن بوميا

2. سلسلة الأصيل :

اخترنا الاسم العربي "الأصيل" لكونه يستعمل في الأمازيغية بصيغة تجعله فيها من الناحية اللغوية دالا على المعنى الواحد الخاص بكل ما هو عريق، خالص من الشوائب، صافي المورد، وغاية برنامجنا باسمه "الأصيل" هو إبراز تلك القيم الكامنة في الفنون الأمازيغية.

وللاسم "الأصيل" نفسه في سياقه العربي عديد من المعاني غير معنى "الأصالة" التي تقتصر عليه الأمازيغية. ومن المعاني العربية التي تصدق من "الأصيل" على واقع جل

الفنون الأمازيغية يومئذ كونها فنون تتعرض للمزيد من التشويه، ويهددها الانقراض فهي بذلك وصلت قيمها الفنية الأصلية، زمن اصفرار شمس الأصيل وزوالها بحلول زمن الغروب ليبدأ ظلام الليل.

انطلاقا من حرصنا في برنامج "الأصيل" على المعنى القيمي وخوفا من عواقب المعنى الزمني، سافرت لأول مرة من الدار البيضاء إلى جبال الريف شمالا، حيث أفاجأ فيها بتحقق غروب جل الفنون الأمازيغية. وفي الآن نفسه التقت بشبان تخرجوا من الجامعات ويبدلون جهودا مضنية، ليس لبعث الأصيل، ولكن لخلق فنون معاصرة جديدة وفي طليعتها الأغنية بمقوماتها الأساسية : الشعر، والموسيقى، والأداء...

من تلك الطليعة الفنية، دعوت الفنان وليد ميمون، ومجموعة ايريزام، ومجموعة بنعمان... كما استعنت من جمعية الانطلاقة الثقافية بالشابين المشتغلين في مجال الثقافة الأمازيغية بحماس ووعي وقد صارا فيما بعد من الأساتذة الجامعيين البارزين في فاس، وأقصد بهما الأستاذ مرزوق الورياشي، والقاضي قدور - رحمه الله -.

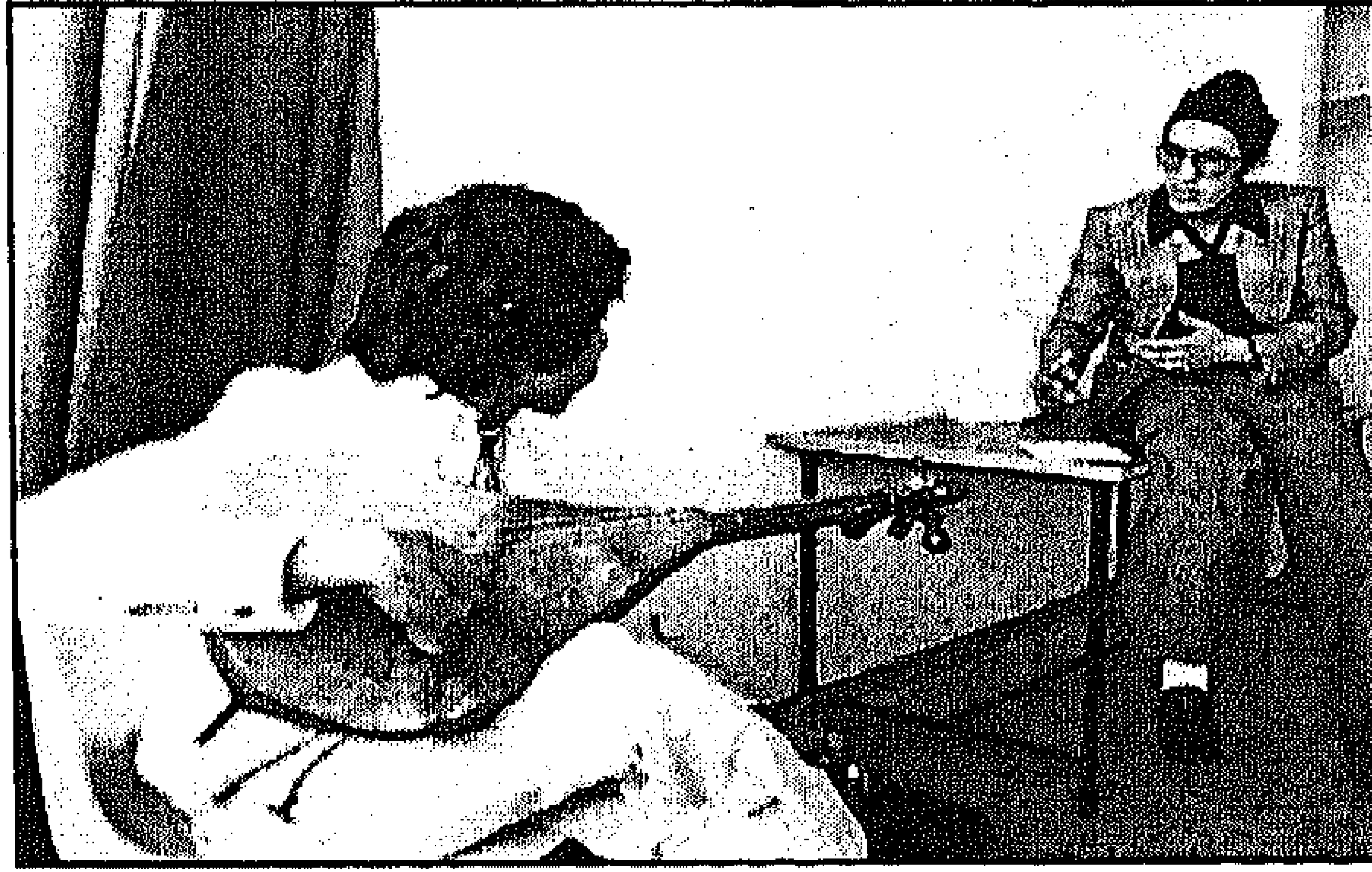
التحق بنا المدعوون جميعهم بمدينة الدار البيضاء، فكانت شقتي في الطابق الثالث من العمارة 56 شارع مولاي يوسف يومئذ، مستقر إقامة الجميع، ومكان التداريب قبل الانتقال إلى الأستوديو في عين الشق. فكانت سيارتي الوحيدة رهن إشارة الجميع، والوسيلة التي بها يتم إيصال الفنانين، ومؤطريهم وآلاتهم الموسيقية إلى مقر الأستوديو، وبها ذاتها يعادون إلى شقتي على دفعات، وفق زمن التصوير ويوميته طوال أيام التسجيل.

هكذا كان برنامج "الأصيل" رائدا في مجال بذل الجهود المضنية، قصد إنقاذ باقة من الروائع الأمازيغية للجهات الشمالية والوسطى والجنوبية.

الجدير بالإشارة أن الأشرطة المصورة من "الأصيل" ورغم أنها تبقى قابعة منذ عرضها الأول في أرشيف التلفزة منذ بداية الثمانينيات من القرن العشرين الماضي، رغم ذلك فإن عملية نسخ ما كان بالأمازيغية الريفية تمت قبل أن نقوم نحن بمونطاج الحلقات للعرض التلفزي. وثم نقل المنسوخ صوتا إلى خزانة إذاعة تاريفيت حيث تعتبر أغانيها

منذ ذلك الزمن إلى يومنا هذا من التسجيلات النادرة التي يتزايد الإقبال الجماهيري على طلب الاستماع إلى أغانيها، بالإضافة إلى ذلك فإنها بفضل الطريقة الجيدة التي أخرجها بها المخرج الكفء الحاج ناصر الهوير، تعتبر بحق من الناحية التقنية وثائق فنية نفيسة. سيجد فيها دارسوا الفنون الريفية الحديثة ما يجسد بالصوت والصورة فجر الميلاد الجديد للأغنية الريفية شعرا ولحنا، وأداء ومضمونا...

وفي مجال الأغنية الأطلسية الخاصة بتامازيغت الأطلس المتوسط يكفي أن نشير أننا كنا في معمعة الاستعداد لبلورة فكرة برنامج "الأصيل" من السباقين لإنقاذ روائع قدماء الفنانين من أمثال حمواوليازيد، بأصوات أمثال محمد رويشة قبل اشتهاره وقد قدمناه يومئذ لعديد من الباحثين في الموسيقى المغربية وفي مقدمتهم الدكتور فيليب سكايلر Philip SCYLER الذي حصل على دكتوراه الدولة عن الموسيقى الأمازيغية للروايس من جامعة ولاية واشنطن في الولايات المتحدة الأمريكية.



عمر أمرير مع الفنان محمد رويشة خلال وضع اللمسات الأخيرة قبل بدأ التصوير في استوديو عين الشق. تصوير ف. سكايلر

ونصل الآن إلى كيف كان برنامجنا "الأصيل" في مجال فنون تاشلحيت، فرصة العمر التي أنقذت الكثيرين من التهميش والنسيان، وعلى سبيل المثال لا الحصر نشير إلى كيف كان ذلك البرنامج فرصة العمر التي أفضت بالشاعر احيا أزدو إلى عالم الشهرة وازدهار

فنه من جهة، كما أحيت لديه أمله في عالم السياسة، بعدما بدأ يفقد الأمل في المجالين الفنّي والسياسي معا.

بداية ذلك كانت في دعوتنا إياه هو ورفيقه الشاعر لحسن أجماع، والمجموعة الفنية "تامت ـ تمازر" ـ كما سبق الذكر ـ وبحضور الجمهور الكثيف داخل استوديو عين الشق وباندماج الشاعرين، والمجموعة الفنية والجمهور في اللوحات البديعة لتصوير العادة الفنية الأمازيغية العريقة "تاوشكينت" التي تسلم اكليل أزهارها الحاج أحمد لبنوج المشهور بخزانته الصوتية للفنون الأمازيغية في الدار البيضاء، وقد عرفنا بذلك في هذا الكتاب.

هنا، نعيد إلى الأذهان، ما سبق أن قلناه من أن ذلك الحوار الشعري بين احيا وأجماع، هو الذي تعثر بسببها عرض حلقته التلفزية بعد تصويرها بشهور، وشاع أنها منعت نهائيا، مما حتم علينا مرافقة الشاعر احيا يوم اتصلنا في العاصمة الرباط بثلاثة وزراء في يوم واحد وهم : الدكتور أحمد رمزي، وزير الشؤون الإسلامية العارف قيمة الفنون الأمازيغية التي نتحدث عنها يومئذ، والوزير المحجوبي أحرضان وزير البريد الذي كان يومئذ من المدافعين عن الأمازيغية، ثم الدكتور عبد الواحد بلقزيز وزير الإعلام يومئذ، إلى أن تم الإفراج عن تلك الحلقة.

إن برنامجنا التلفزي "الأصيل" وما حققه للفنون الأمازيغية، أفضى بنا إلى التفكير في برنامج يطوره فكان عنوان "كنوز".

3. سلسلة كنـوز :

في سياق التطور، وسنن الرقى ونتائج الصدق، ستكون سنة 1985م مرحلة ظهور عنصرين جديدين : أحدهما تقني ويتجلى في ظهور وحدات التصوير الخارجي. وثانيهما علمي، ويتجلى في انتهائي من مناقشة رسالتي الجامعية التي تستنزف كل مجهودي.

العنصران الجديدان جعلاني أقتنع بأن مشكلة الفنون الأمازيغية لم تبق مشكلة الفنون وأجناسها ولغاتها، وجهاتها، بل المشكل الحقيقي هو ذلك الذي يتخبط فيه المبدعون

أنفسهم من الرجال والنساء في كل الربوع سواء بالأمازيغية أو العربية الدارجة... فما العمل؟.

جوابنا التلفزي كان هو "كنوز" العنوان الذي نريد أن نبلور به إحدى رمزياته التي تجسدها جهود التلفزة بتوفرها على أرشيف غني. نسعى من إغنائه إلى إقناع المسؤولين - يومئذ - في وزارة الشؤون الثقافية وفي وزارة السياحة، وجميع الجمعيات الثقافية وكل المسؤولين المركزيين والجهويين والمحليين، نسعى لإقناعهم جميعا بضرورة التفكير في حلول يحققون بها العناية المادية والمعنوية ليس بالفن في حد ذاته، بل بالفنانين.

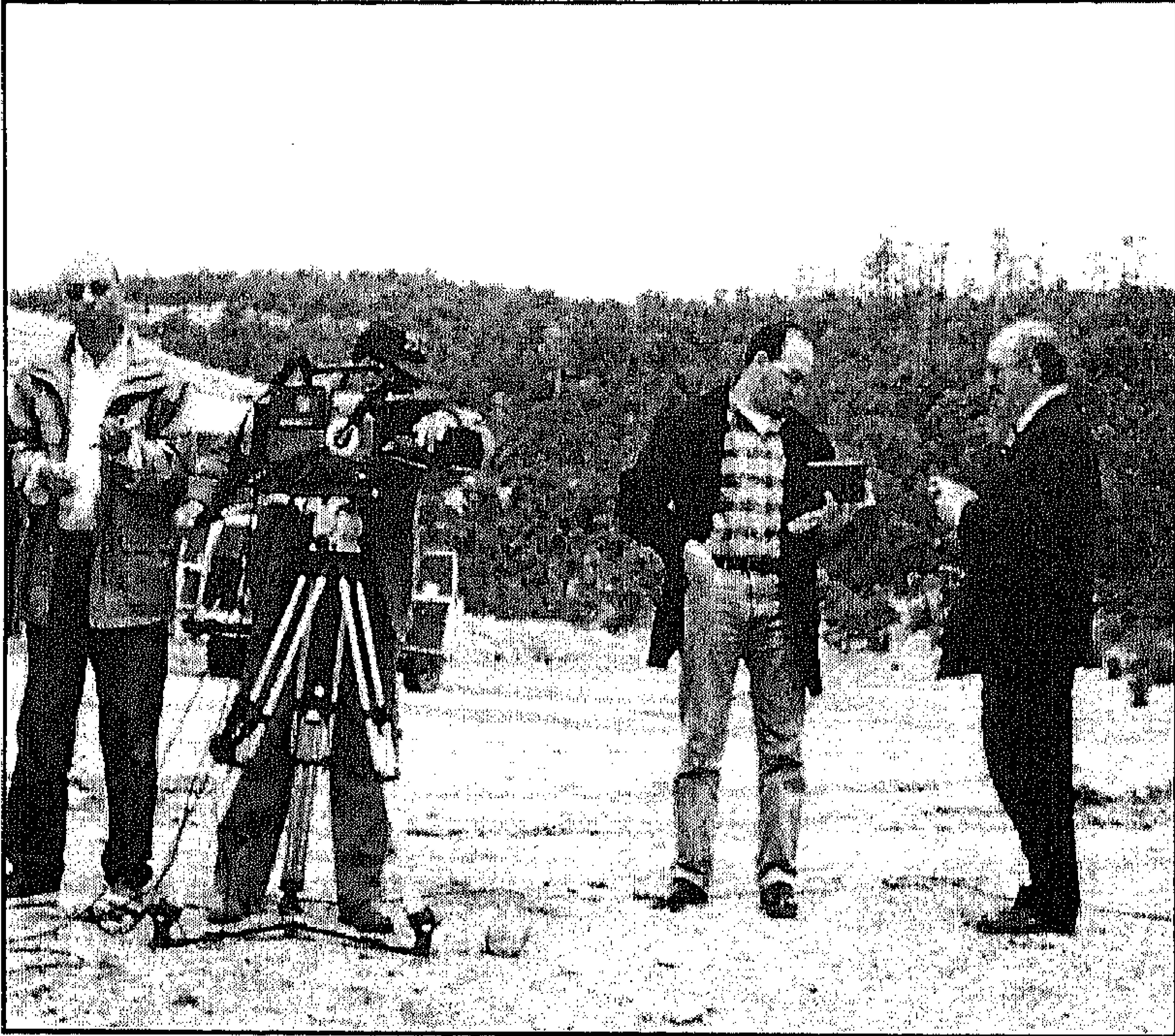
أجل إن السلسلة الجديدة بهذا الإسم الجديد، سيكون لها شرف تصوير حلقاتها الأولى، بالوحدة الملكية الخاصة بتصوير أنشطة الملك الحسن الثاني رحمه الله، في واحات نخيل مدينة مراكش، وكان رئيس الوحدة هو الحاج أحمد بكار والمخرج هو حسن الطالبي - رحمه الله -.

كان الفنان احيا أزدو من أولئك المبدعين الذين حضروا إلى مراكش مع مجموعاتهم الفنية من الدار البيضاء. وتم تصوير فنونه في حدائق الهواء الطلق بفضاء النخيل البهيج، حيث سجلنا من إبداع مجموعته الموسيقية نماذج ممتازة. لم يسبق لأي من البرامج التلفزية أن اعتنى بها. كما حرصنا على تصوير أنواع التعابير الجسدية من فن أحواش الذي صارت بعض تعابيره قاب قوسين من الزوال والنسيان والانقراض. كما فازت التلفزة المغربية بجمع لقطات فنية كانت في الأجيال الماضية من الفلتات الفنية الاستثنائية التي يصعب اليوم العثور على من يتقن فنّياتها.

بالإضافة إلى كل ذلك سجلنا حوارات شعرية بين الشاعر احيا، وشعراء مجموعته في أنواع "أورار" و"تازرارت"...

وختاما، إن برنامج "كنوز" صار اليوم قيدوم البرامج الوثائقية التلفزية الذي توج بمواده، وبمواد ما راكمناه قبله في خزانة التلفزة ما صار ثروة وطنية نفيسة لا تقدر

بثمن. وصارت محتويات أشرطتها التي تجاوزت المائة إلى ما فوق ذلك، صارت في حاجة مستعجلة إلى إنقاذها بإعادة نسخها، وصيانتها بتقنيات متطورة. وفهرسة موادها التي أضحت بعد أزيد من ربع قرن ـ من المستحيل إعادة تصويرها اليوم ميدانيا، فمنها آثار تهدمت، أو فنون انقرضت، أو عادات توقفت أو أعلام ماتوا يرحمهم الله.



د. عمر أمرير مع طاقم التلفزة في بحيرة أكلمام ازكَزا خلال تصوير حلقة خاصة بخطاب أجدير في الأطلس المتوسط، وهناك المخرج حكيم البيضاوي وعبد السلام المنصوري كاميرامان وادريس باسو ضابط صوت

أكيد أن ما سجلناه للشاعر احيا من أشعار وتعابير جسدية وروائع موسيقية أصيلة قبل اليوم بربع قرن، صار تراثا يستحيل تسجيله من جديد بالمواصفات الفنية التي كان عليها في عز شباب احيا وأفراد مجموعته الفنية.

رغم وضوح فكرة ذلك البرنامج ورغم ما قام به من تقريب الفنون الأمازيغية إلى عامة المغاربة في الداخل والخارج ورغم كل ذلك فإننا نتأسف لكون جريدة حزبية التي

نكن لها التقدير الكبير كشأن كل الجرائد الوطنية لا نعرف بالضبط كيف تورطت في الإساءة إلى برنامجنا "كنوز" إلى درجة شوشت بعض مقالاتها على سمعة الحزب نفسه عند كثير من الأمازيغيين، وقد عكست الصحافة ذلك التوريط ونذكر من ذلك ما سبق أن نشرته جريدة أدرار التي يديرها حمزة عبد الله قاسم.

أدرار

حول موقف - من - كنوز -

من المعلوم أن التلفزة المغربية دأبت منذ مدة على تقديم عبر برامجها ليوم الخميس - برنامج كنوز - والذي يسلط الأضواء على التراث الشعبي المغربي الذي يزخر به المغرب. هذا البرنامج الذي يتضمن في طياته جوانب ايجابية، لعل أهمها تعرف الانسان المغربي على المكونات الأساسية للثقافة الشعبية الأمازيغية التي تعتبر بحق أحد اللبنات الأساسية للثقافة الشعبية المعبرة عن ذاكرة الشعب المغربي.

إلا أن ما يستغرب له المرء، هو ما طلعت به جريدة - في صفحتها الخاصة بتقييم البرنامج الأسبوعي التلفزي لعدد يوم الاثنين، حيث قال التعليق على برنامج - كنوز - الذي تقدمه التلفزة يوم الخميس: «إنه برنامج يعبر عن البلادة والرداءة... وهو برنامج يذكرنا بعهد ليوطي الاستعماري». هكذا كان التعليق المذكور الذي حملته صحيفة

إنه لما يؤسف له، أن يصدر هذا التهجم وليس - التعليق - على برنامج كنوز، من جريدة عُرفت بوقوفها بجانب التراث الشعبي المغربي الغني بالدلالات والرموز المعبرة عن قريحة هذا الشعب العظيم الذي سطر الملاحم والبطولات عبر تاريخه، بل وتدعي الجريدة المذكورة - في كافة انشطتها الحزبية، وغير الحزبية، أنها حيز مدافع عن التراث الشعبي الأمازيغي ضد طمس هويته المغربية الأصيلة.

إن هذا - التعليق - الذي كان قاسيا حقا في حق التراث الشعبي المغربي الامازيغي، يعبر بالملموس عن العداوة التي تكنها بعض العناصر التي تستغل أقلامها داخل الأحزاب الوطنية، ولو كانت أقلاما مأجورة.

إن الثقافة الشعبية الأمازيغية، ثقافة ذات جذور عريقة في أرض المغرب، وهي ثقافة لها مميزاتها وملامحها الخاصة ضمن التراث الشعبي المغربي الواحد. كما أن هذه الثقافة الشعبية الامازيغية لم تستكن يوما ما للدفاع عن الأرض المغربية في زمن الاستعمار الفرنسي، لأنها ثقافة تحمل لواء الحضارة الاسلامية الأصلية في المغرب.

أما دعاة الانتهازية الثقافية فلا يمكن أن يخفوا وجوههم وراء الشعارات في هذا الزمن الرديء، حينما يصل السيل الزبى، وتصل بهم الجرأة الى مهاجمة الثقافة الشعبية الامازيغية والتعامل معها بعقلية ليوطي الاستعمارية.

مهتم

قصاصة من جريدة أدرار

المبحث الثالث : المصادر المكتوبة

1. المرقونة : بحث إجازة الحبشي :

لما كنت أستاذا للأدب المغربي في كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ بنمسيك من جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء، وفي إطار العناية بالمبدعين الشعبيين وبكل لغاتهم في الدار البيضاء، فتحت المجال لطلبة الإجازة، مقترحا محورا خاصا يمكن لكل طالب أو طالبة إعداد بحث نيل الإجازة في النوع الأدبي الذي يتقن لغته سواء بالعربية الدارجة، أو الأمازيغية، فكانت هناك بحوث أنجزت عن فن العيطة، وبحوث عن الشعر الحساني الصحراوي، وبحوث عن الأدب الأمازيغي..

كان من بين تلك البحوث ذلك الذي أعده الطالب عبد الحميد الحبشي خلال السنة الجامعية 1987م ـ 1988م. تخصص أدب. وكان بعنوان "الشاعر الشعبي احيا من خلال وثائق مسجلة".

بلغت صفحات ذلك البحث حوالي المائة، بدأت بمقدمة لمباحث ثلاثة، ونظرا لأهمية ذلك البحث بالنسبة لمن سيجمع شتات شعر احيا أزدو، فنحن نرى الإشارة إلى بعض ما يجب التأكد منه كما يلي :

أ. مقدمة :

لخص فيها الطالب الصعوبات التي نذكر منها اثنتين بالحرف باعتبارهما تعكسان الصعوبات الجمة التي يتغلب عليها كل راغب في التوجه إلى عالم دراسات الإبداع الشفوي يومئذ، وفي صدارة ما قرره الطالب قائلا :

1. صعوبة الاتصال بالشاعر احيا، نظرا لكثرة انشغالاته، والتزاماته، فكنا نضطر إلى زيارته أكثر من مرة في منزله، بعد التمهيد لهذه الزيارة، باتصالات أولية. ورغم ذلك فقد كنا لا نلتقي به إلا في المرة الثالثة أو الرابعة على الأقل. وقد نضطر إلى انتظاره حتى

يعود من سفره. إما من الخارج ـ ذلك أنه سافر خلال مدة البحث ثلاث مرات أو أربع إلى كل من ألمانيا، والدنمارك والاتحاد السوفياتي ـ أو من بادية سوس بين الفينة والأخرى.

علاوة على تلك العراقل التي عانى منها الطالب عبد الحميد الحبشي وهو يجمع شعر أزدو، علاوة على ذلك نحرص على تسجيل الصعوبة الثانية التي واجهها في ظروف جامعية قاسية بكل معنى الكلمة ونوردها بالنص هكذا :

2. عدم توفرنا على الإمكانيات المادية لتغطية متطلبات البحث. ذلك أننا، توصلنا إلى حقيقة كنا نجهلها قبل شروعنا في هذا البحث، وتتمثل في كوننا نعتقد أن البحث في الأدب الشعبي قد يكون أبسط من البحوث الأخرى إلا أنه تبين لنا فيما بعد العكس، فالطالب الجامعي لاتسمح له إمكانياته المادية بأن يقتني عددا من الأشرطة من النوع الجيد. إضافة إلى الإمكانيات التي يتطلبها عامل المواصلات والاتصال بالشاعر.

ب. المباحث :

بعد المقدمة يأتي المبحث الأول "حياة الشاعر" في أربع صفحات يليها المبحث الثاني يتناول فيه الطالب مضامين شعر احيا منطلقا من الغزل إلى قضايا البادية، وفي مقابلها قضايا المدينة، وما تثيره من قضايا المال وما يلازمها، ليصل إلى قضايا وطنية ثم يخلص إلى قضية فلسطين حتى يدخل في المبحث الثالث إلى الإلمام بإيقاع شعر الشاعر ليمر إلى المبحث الأهم في البحث كله وهو الخاص بإثبات المتن الشعري. رتبه في عمومه ترتيبا يقابل ترتيب قضايا المباحث الثلاثة السابقة في مجال المضامين.

وصل مجموع النصوص 37 نصا شعريا، بلغ مجموع أبياتها الشعرية ما يناهز الألف بيت كتبت كلها بالحرف العربي، وفي هامش كل صفحة توجد الشروح الهامشية التي يرى الطالب الباحث ضرورة إيرادها لإلقاء المزيد من الضوء على كل تعبير يبدو في حاجة إلى شرح.

أجل، رغم كون ذلك البحث تم إنجازه في تلك الظروف فإنه بعد مرور حوالي عشرين سنة على إنجازه صار الوثيقة النفيسة التي تستمد مشروعيتها ليس بكونها كانت مبادرة شجاعة في زمن تم فيه تهميش الدراسات الأمازيغية في الجامعات المغربية. بل تستمد مشروعيتها العلمية من كونها قامت فعلا بإنقاذ مئات الأشعار المختارة من شعر الشاعر في مرحلة كانت قوة الشاعرية إحدى مميزات شعره، وتحديدا في تلك الفترة السابقة لسنة إنجاز البحث عام 1987م، التي يمكن أن نؤرخ بها في حياة الشاعر نفسه لمرحلة أخرى تجلت انعكاساتها في إبداعه الشعري الذي يجدر بغيرنا أن يقف عندها ليرصد ما يكتنفها من نتائج انتقاله من المرحلة الأولى في حياته الفنية حيث كان يعتمد على جمال الصياغة، والقوة الشعرية والأداء الصوتي. قبل ما بعدها من المراحل التي سيبدأ فيها الاعتماد على الأداء الموسيقي، وتسيير العروض الفنية لمجموعته التي صارت تؤدي عددا من الرقصات الأمازيغية، في احتفال واحد قد لا يفرض العناية الفائقة بالحوارات الشعرية لكون الجمهور الذي لا يعرف الأمازيغية يكفيه جمال العرض الموسيقي الراقص أكثر مما يفهم الشعر إن كان في المغرب. أما إذا كان العرض أمام الأجانب خارج المغرب، فيتوارى الإبداع الشعري ويفسح المجال ليظهر الإيقاع الموسيقي والرقص والترديد الجماعي برئاسة الشاعر أزدو.

رغم كل التنويه ببحث الطالب عبد الحميد الحبشي فإننا ننبه إلى خطأ مفروض على الطالب الوقوع فيه عن غير علم به، وهو أن جل النصوص الشعرية التي أوردها في ذلك البحث هي في أصلها حوارات بين الشاعر احيا وغيره من الشعراء، وذلك ما يجب أخذه بعين الاعتبار عند القول بأن هذا الشعر كله للشاعر احيا أو فيه شعر غيره..

2.المخطوط : بيمين الشاعر :

فوجئنا بالكم الهائل من الشعر المدون بخط يمين الشاعر احيا نفسه في أوراق، ودفاتر، وربائد.. فنجد شعرا كتبه في ظهر فاتورة سلعة اقتناها لمتجره. وقد نجد شعرا كتبه

على ظهر ورقة دعاية ترشيحه للانتخابات الجماعية ذاتها. وهناك شعر ملأ به دفترا عن آخره. كما نعثر على دفاتر متعددة مكتضة بالنصوص الإبداعية.

بعد تصفحنا للكم الهائل من الأوراق والدفاتر والجدادات المملوءة بالشعر الذي يبدو أن احيا كتبه في أزمنة متباعدة طوال العقود التي استقر خلالها في الدار البيضاء، نقول، تأكدنا من أن الشاعر استطاع أن ينقذ آلاف الأبيات من شعره بالتدوين وأن نتائج الجرد والوصف والعد الذي أنجزناه على مراحل، نعتبر نتائجه أولية قابلة للزيادة في العدد والحساب.

ولا يفوتنا أن نشير من جديد إلى أن غايتنا ليست هي إحصاء الأشعار المخطوطة للشاعر، فذلك فوق طاقتنا اليوم. وليست الغاية ترتيب كل تلك الأشعار، لأننا ندرك جيدا أن ذلك وحده هدف لن يحققه فرد، بل جماعة، أو فرد يتم التعاقد معه قصد إنجاز المرحلة الأولى بتفريغ ما تستعصي قراءته من كل الدفاتر والأوراق والربائد بطريقة مقروءة قراءة سليمة وبنطق واضح، وبهوامش غنية لشرح المفردات، والتعابير الرمزية، وغيرها مما يجعل ذلك الركام الشعري، مادة في المتناول، وإن لم يتم ذلك في أقرب وقت، سيتعذر إشراف الشاعر نفسه على قراءة مكتوبه، فإن خسارة فادحة تكون قد حلت بتراث ما كان له أن يضيع على الإطلاق.

أجل إن من بين أهم أهدافنا الآن، هو التذكير بوجود نوع من المصادر المخطوطة التي قد يأتي يوم تصير فيها حروفها نوعا من الطلاسم التي يستحيل الاستفادة منها بعد انفصالها عن كاتبها بطريقة يكيف فيها قواعد الإملاء العربي لتدوين شعر أمازيغي دون ضوابط وقواعد إملائية واضحة لغير مدونها احيا أزدو.

وفيما يلي نوع من الترتيب المؤقت لذلك الركام الهائل من الأوراق والدفاتر هكذا:

1. مجموعة : دفتر أزرق كبير

دفتر أكبر من باقي دفاتر المجموعة، وهو يضم ما يلي :

1. الدفتر نفسه يضم حوالي 20 صفحة بمعدل 50 بيتا.

وهكذا يكون مجموع الأبيات هو $1000 = 50 \times 20$

2. دفاتر صغيرة ثلاثة كما يلي :

أ . دفتر بدون غلاف، وعدد صفحاته 03 تضم من الشعر ما مقدار أبياته

 0160

ب. دفتر غلافه لونه وردي من نوع "الفهد" عدد صفحاته 05 تضم من الشعر ما مقدار أبياته 0200

ت. دفتر أبيض، من النوع الخاص بالأعمال التطبيقية، ويضم داخله أوراقا منفردة مضافا إليها خمسة غيرها فتكون عشرة بمعدل 40 بيتا

فيكون مقدارها جميعا هو الصفحات : $400 = 40 \times 10$

هكذا، تضم هذه المجموعة حوالي 1760

2. مجموعة : دفاتر وأوراق :

أولها : دفتر بدون غلاف لأحد الوجهين :

يضم 10 أوراق، كتب في بعضها ثلاث أعمدة بمعدل 50 بيتا، فيكون مجموعها هو ← $500 = 10 \times 50$

ثانيها : 10 أوراق طويلة

مجموع أبياتها الثلاثين في كل ورقة هو $300 = 30 \times 10$

ثالثها : مجموعة من الدفاتر، كما يلي :

1. أزرق الغلاف من نوع "الفهد"

يضم 20 صفحة تقريبا بمعدل 30 بيتا أي $600 = 30 \times 20$

2. وردي الغلاف، من نوع "الفهد"، ويضم أوراقا بنفس حجمه من مختلف الأشكال، مجموعها 18 صفحة بمعدل 30 بيتا في كل واحدة ليصير مجموع أبياتها هو $540 = 18 \times 30$

3. الأوراق المنفصلة الصغيرة بمعدل 30 بيتا في كل ورقة

وهكذا يكون مجموعها هو $900 = 30 \times 30$

بهذا يظهر أن المجموعة الثانية تضم ما مجموعه 3240

3. مجموعة : ملف أسود، قديم :

داخله ملف أزرق باهت يحتوي على ما يلي :

أ . مجموعة تتكون من 06 أوراق بمعدل 50

بيت شعري في الورقة الواحدة. فيكون مجموعها $300 = 6 \times 50$

ب. أوراق منفصلة منها 60 بحجم متوسط، ومنها

ثلاث أوراق من مذكرة بحجم صغير، وجميعها بمعدل 30 بيت في الورقة ويكون مجموع أبياتها $1890 = 30 \times 63$

ت. أوراق مختلفة الأشكال، والأحجام والألوان تقارب 65 صفحة بمعدل 30 بيت أي ما مجموعه $1950 = 65 \times 30$

ث. دفتر تواصيل، يضم في آخر أوراقه الملونة بالأزرق، ثم الأبيض ما مقدار صفحاته العشرين بمعدل 15 صفحة، أي ما مجموعه $0300 = 20 \times 15$

ج. أوراق منفصلة كبيرة الحجم وظهر غلاف أصفر كبير. عدد الجميع 15 في بعض صفحاتها ما يضم أكثر من 100 بيت إذن، يكون معدل الواحدة 60 بيتا ومجموعها

$0900 = 15 \times 60$

ح. دفتر مستطيل الحجم، فيه رسم يدوي بخط ابن الشاعر احيا : محمد نفسه، وعدد صفحاته عشر.بمعدل 30 بيت فيكون مجموعها هو 300 = 10 × 30

خ. ترجمة عربية شعر أمازيغي قاله الشاعر احيا، وترجمة عمر أمرير في الثمانينيات من القرن الماضي.

ولاداعي لعد مقدار أبياته لأنه قد تكون أصوله في إحدى المجموعات الذكورة.

نصل في المجموعة الثالثة هذه إلى أن مجموع أبياتها هو : 5640

4. مجموعة : دفتر أسود كبير الحجم :

ـ الدفتر نفسه يحتوي على 9 صفحات.بمعدل 40 بيت في كل صفحة يكون مجموع أبياته هو 360 = 9 × 40

وضع داخل أوراقه مجموعة أخرى من الأوراق والدفاتر هكذا:

1. أوراق صغيرة الحجم منفردة عدد صفحاتها 08 كتب فيها ما معدله 10 أبيات فيكون مجموعها هو 080 = 8 × 10

2. دفتر وردي من الحجم الصغير المسمى "علاء الدين"، يحتوي على 07 صفحات.بمعدل 10 أبيات فيكون المجموع هو 070 = 10 × 7

3. دفتر خاص بالحسابات، من الحجم الكبير، ويضم أوراقا منفردة من نفس الحجم، عدد صفحاتها 17.بمعدل 50 بيت أي مجموعها هو 850 = 50 × 17

4. أوراق منفردة تحتوي على 13 صفحة مكتوبة.بمعدل 20 بيت وهكذا يكون مجموع أبياتها هو 260 = 13 × 20

يصل مجموع أبيات المجموعة الرابعة تلك ما مقداره هو 1620

5. **مجموعة : متفرقات :**

متفرقات من الأوراق، والأغلفة والمذكرات كما يلي :

1. أوراق منفردة عدد صفحاتها 116 بمعدل

40 بيت فيكون المجموع هو $4640 = 116 \times 40$

2. أوراق مذكرة منفردة عدد صفحاتها 16 بمعدل 15

بيت فيكون بالمجموع هو $0240 = 15 \times 16$

3. غلاف دفتر أصفر يضم أوراقا منفردة وصفحات عددها 09

بمعدل 20 بيت فيكون الجميع هو $0180 = 09 \times 20$

4. مفكرة زرقاء تتكون من 30 صفحة بمعدل ثمانية أبيات

شعرية، فيكون المجموع هو $0240 = 8 \times 30$

5. مجموعة أوراق معزولة بواسطة ورقة من

الحجم الكبير وعددها 16 صفحة بمعدل 20 بيت فيكون

المجموع هو $0320 = 20 \times 16$

6. مجموعة أوراق معزولة تضم 11 صفحة بمعدل 15 بيت

فيكون المجموع هو $165 = 15 \times 11$

7. دفتر خاص بأحد الفنادق الدولية، يضم 10 صفحات

بمعدل 10 أبيات شعرية، فيكون المجموع $100 = 10 \times 10$

بجمع كل أبيات المجموعة الخامسة نجد عددها، هو : 5885

بعد هذا الجرد نجد المجموعات الخمس تضم كلها ما يلي :

1. المجموعة الأولى : دفتر أزرق كبير يضم ما مجموعه 1760

\+

2. المجموعة الثانية : دفاتر وأوراق يضم ما مجموعه 3240

\+

3. المجموعة الثالثة : ملف أسود قديم يضم ما مجموعه 5640

\+

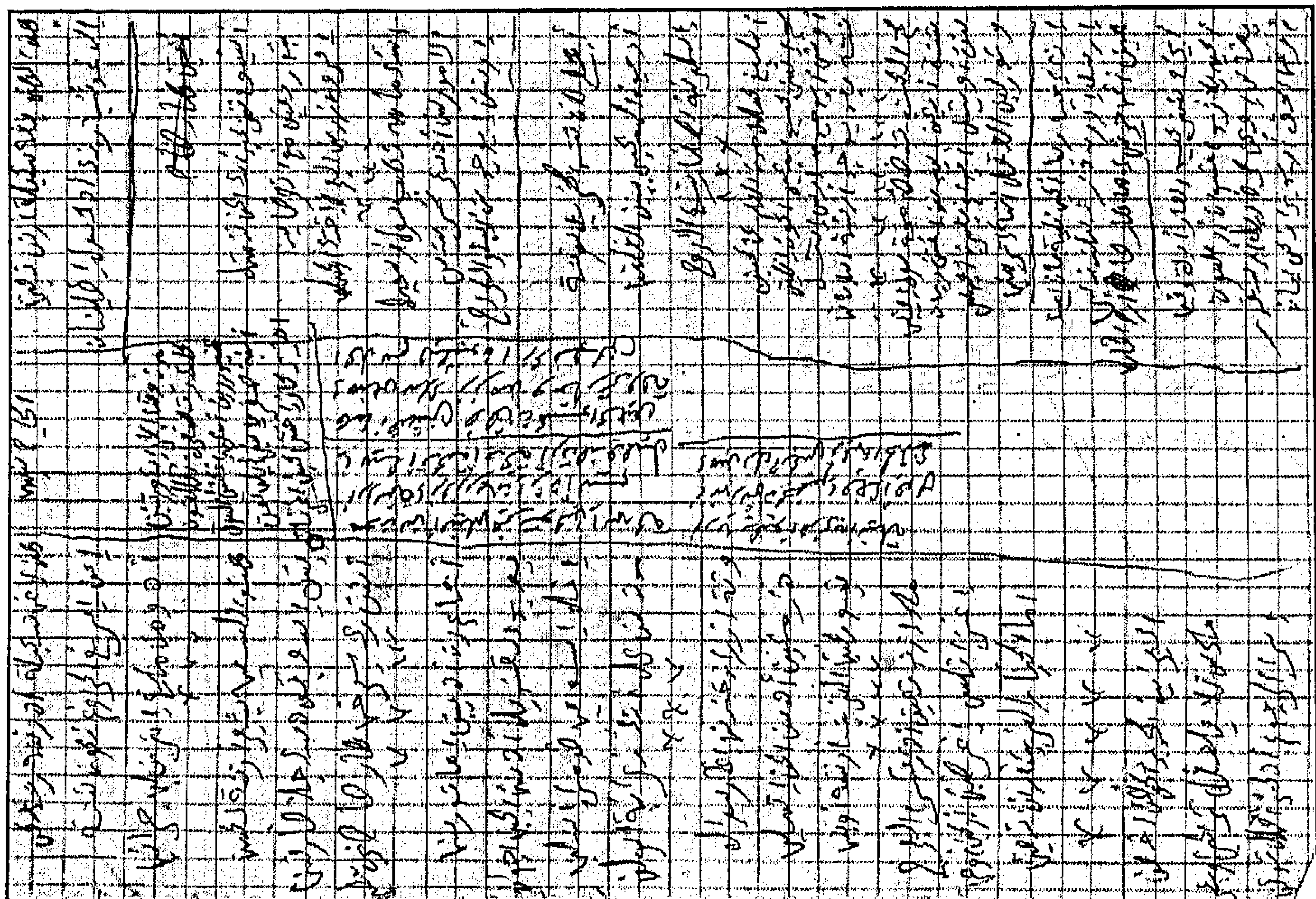
4. المجموعة الرابعة : دفتر أسود كبير الحجم يضم ما مجموعه 1620

\+

5. المجموعة الخامسة : متفرقات يضم ما مجموعه 5885

17145

ونذكر أن مجموعة الدفاتر والأوراق التي دون فيها الشاعر احيا ما يفوق 17.145 بيت شعري، ستصير بعد عقود قليلة، وبعد تطور تقنيات الكتابة، ستصير تحفة من التحف النفيسة، ليس بمضامين أشعارها، وحسب، بل بما توحي به أشكال أوراقها، وأحجامها، وألوانها، وأصل استعمالها. أليس منها وصل شراء السلع، وفاتورة خاصة بمواد البناء، ووصل بنكي، وأوراق الدعاية الانتخابية..



ورقة تظهر صعوبة قراءة مخطوطات الشاعر احيا

الفصل الثاني : القضايا الشعرية

المبحث الأول : المحاورات مع أجماع

1. لحسن أجماع :

لحسن بن محمد أجماع. ولد سنة 1949 م في قرية «تاجوايدات» (الحسيني، تراجم، ص. 85) جهة تارودانت. وفي مسقط رأسه ذاك عاش مراحل النشأة الشعرية، بدءا بمرحلة إعجابه بكبار الشعراء ايماريرن في تلك الناحية، إلى مرحلة حفظ الروائع الشعرية، قبل أن يبدأ مرحلة التلقين التي يُلقن فيها أبياتا شعرية يتغنى بها في تلك المرحلة المتبوعة بمرحلة التجريب حيث يبدأ تجربة النظم ويتمكن خلالها من ضبط الوزن، ليصل إلى المرحلة الحاسمة في حياة كل طموح إلى عالم الشعر والشعراء، وهي مرحلة طقوس العبور التي شجعه عليها أفراد أسرته، الذين ينتظرون بعد تقديم الذبيحة أن يكون لابنهم لحسن شأن عظيم، طبقا لما جرت به العادة كما سبق أن رأينا في نشأة الشاعر احيا.

في بداية المرحلة التي صار يعد فيها من الشعراء الجدد حوالي 1974 صادف الشعراء الكبار الذين صقلوا موهبته خلال مشاركته في الحوارات الشعرية التي يخوضون فيها. وكان في صدارتهم محمد بيحزماي، والحاج عثمان بن بلعيد وعبد الله أوشن، وعبد الله بوزيت، وسي عمر اليعقوبي، والحاج امبارك كوكو، وغيرهم

كثير. إلا أن شهرة أجماع بقيت مقرونة في السنوات الأولى بشهرة رفيقه الشاعر احيا أزدو.

أشار الأستاذ الحسيني (الحسيني، تراجم، ص. 86)، إلى أن الشاعر أجماع «يعتبر من النماذج النادرة في ميدان الشعر الأمازيغي بفضل ما يمتاز به صوته العذب وألحانه الرائعة وكلماته الدالة الهادفة..»... وأما الأستاذ أحمد عصيد فقد قال «إذا كان أحواش هرما، فإن لحسن أجماع قمة الهرم» في سوس، واحيا قمة الهرم في الدار البيضاء.

بالإضاف إلى تلك المزايا الفنية، نجد الرجل ينخرط في العمل الجمعوي والتنمية المستدامة، فترأس عدة جمعيات محلية وكذلك ترأس الجمعية الفنية الخاصة بشعر «إيماريرن».

يعتبر الشاعر لحسن أجماع من القلائل الذين يحرصون على كتابة شعرهم. فغالبا ما يكتب القليل الذي يتذكره، أو الذي يعثر عليه مسجلا في أشرطة كاسيط، كما يحاول أن يضع له تاريخ ومكان نظمه بل، ويصنف تلك الأشعار حسب مضامينها.

وبالإضافة إلى ما نشر له من نتف شعرية في الجرائد، وبعض المؤلفات - على قلتها - بالإضافة إلى ذلك ثم إنجاز بحوث لنيل الإجازة من بعض الطلبة الذين لهم فضل كبير في إنقاد كثير من شعر أجماع.

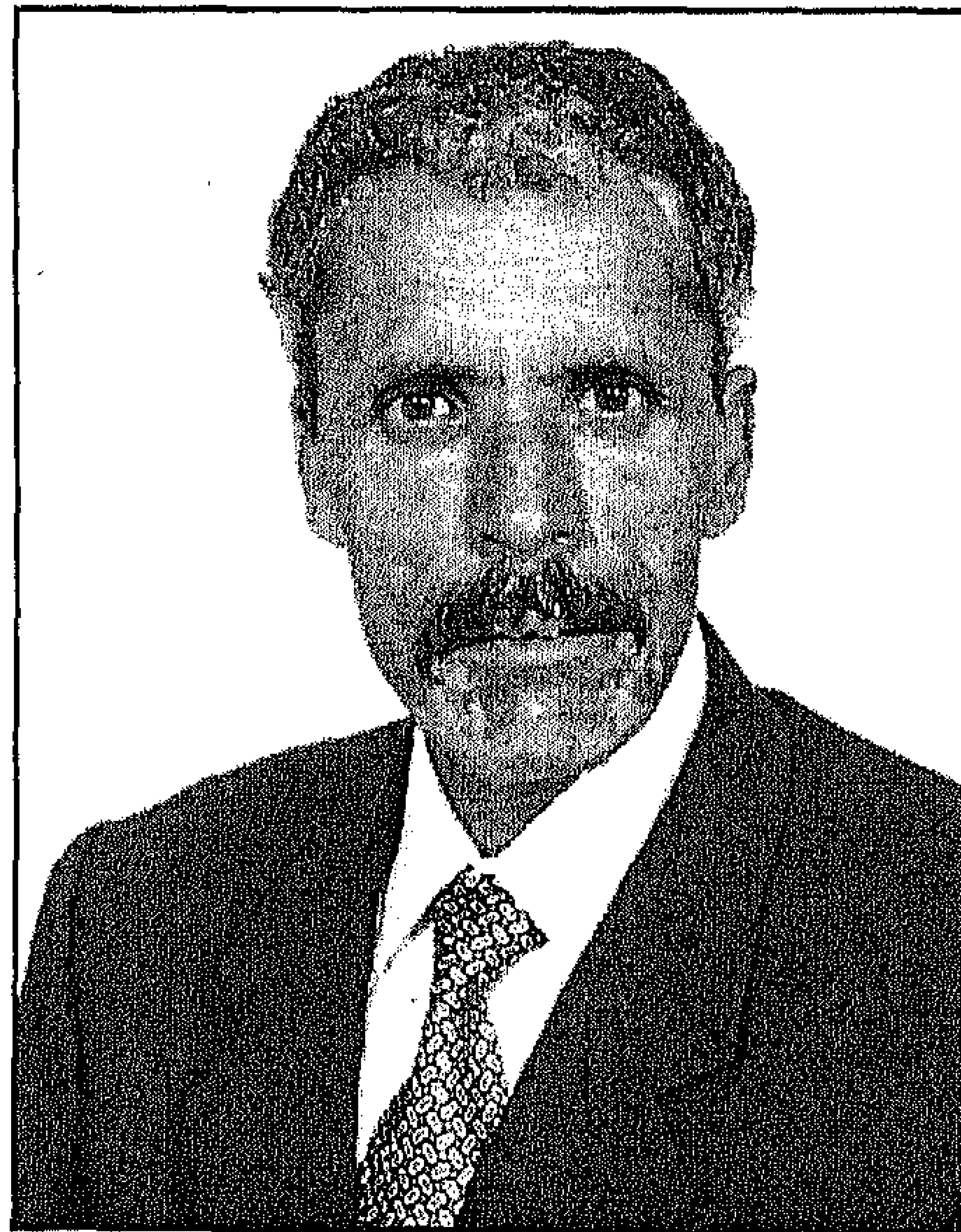
في سنة 2006، صدر ديوان «اورتى ن اوماركـ» وهو يضم عددا مهما من نصوص المحاورات بين الشاعرين لحسن أجماع، والشاعر المبدع عثمان أزوليض، جمع شعر الشاعرين المؤلفان محمد مستاوي وأحمد عصيد.

يمتاز ذلك الديوان بتركيز شعره على إضاءة الفترة المحصورة بين سنة 1998 وبين سنة 2005 في تاريخ المغرب.

هناك مصادر أخرى تضم شعرا للشاعر أجماع ونعني بها البحوث التي تناولت شعر الرايس احيا في مستوى الإجازة، وفي أشرطة كاسيط، والأقراص.

إذا تذكرنا الإحصاء الذي يقرر أن الشاعر سجل خمسين شريط كاسيط صحبة الشاعر احى، وسجل إلى حدود سنة 2004 اثني عشر شريط كاسيط، إذا اقتصرنا على هذه الإشارات المحصورة في 62 شريط، ونضيف أن كل شريط قد يضم في معدله 60 بيت شعري، فسيكون مجموع الأبيات الشعرية يتجاوز 3720 بيت شعري، أي أن الشاعر في حواراته سيكون نصيبه بمعدل 50 % من الأبيات، وهكذا سيصبح لكل شاعر من الاثنين حوالي 1860 بيت شعري.

إن ما يميز الحوارات الشعرية بين احيا وأجماع هو كونهما من الشعراء المخضرمين المتمكنين من أزمة اللغة الرمزية الأمازيغية، والإبداع في صورها، ومعالجة المواضيع الحساسة بها فيكون الإعجاب بشعرهما مزدوج البراعة، مواضيع جريئة، في رمزيات بديعة...



الشاعر لحسن أجماع

2. استقطاب أجماع لحسن :

نتذكر أنه قبل انتقال الشاعر احيا إلى مدينة الدار البيضاء من قريته «أفايان» بقبيلة "ايدا اوزدوت" السوسية كان طموحه الأول أن يتعاطى التجارة، وصادف حلوله مفارقة فنية أمازيغية في الدار البيضاء، وهي أن فن الروايس جدد ازدهاره في تلك المدينة في وقت حل الكساد بشعر فن ايمارين "أحواش". رغم تلك المفارقة نتذكر كيف غامر الشاعر بالتخلص من متجره التجاري، ليتفرغ لذلك الفن الكاسد، فبدأ أول الأمر بالتعرف على ممارسيه، ثم استطاع أن ينضم لأشهر مجموعاته، ثم يتقدم بخطوات راسخة أوصلته إلى محطة تأسيس ورئاسة جمعية ثقافية فنية اكتفى فيها ـ مرحليا ـ بنخبة من البارعين الجيدين في أداء إيقاعات أنواع آلات فن أحواش، وفي آداء التعابير الجسدية لأنواع لوحات أحواش "تاكَموت" المنسوب في الدار البيضاء إلى قبيلة "تاكموت" في سوس.

كانت تلك المحطة الموسيقية، تمهيدا لانطلاق ما بعدها وهي مرحلة إغناء الجانب الاستعراضي البديع، بالحوارات الشعرية فكانت تتجسد في استقطاب احيا للشاعر لحسن أجماع وإحضاره من سوس ليجادبه الحبال الشعرية، فتكون تلك المرحلة تتويجا لما سبقها من جهة، وانطلاقا لما بعدها في تاريخ فن ايماريرن بالدار البيضاء وسوس على حد سواء، كما كانت محاورات "الثنائي احيا وأجماع" تعالج المواضيع التي تشغل الناس وتكون حديث الساعة محليا ووطنيا وعالميا.

كان الشاعر احيا يمرر عبر حواراته تلك أسس مشروعه الفني في مدينة الدار البيضاء، ويمهد للانطلاق منها في اتجاه سوس، وما كان يمر بخلده أنه سينطلق من الدار البيضاء أكثر ليس نحو سوس، بل نحو أقطار القارات الخمس، ولكن بالموسيقى والرقص، وليس بالشعر وحده، وليس مع أجماع محاوره. فجمهور الملتقيات العالمية لا يعرف أبعاد الرمزية الشعرية الأمازيغية. والشاعر أجماع لم يعد حضوره إلى الدار البيضاء مقتصرا دائما على تلبية دعوة محاوره احيا، فقد تعدد الشعراء المترددون على الدار البيضاء من سوس.

هكذا ستبدأ مرحلة جديدة في تاريخ شعر ايماريرن في سوس، مع قلب المفارقة البيضاوية إذ انعكس وضع فني الروايس وايماريرن، مع تغيير الصفة، لنقول إن فن الروايس الذي جدد فيها ازدهاره طوال الربع الأخير من القرن العشرين بات مع بداية القرن الواحد والعشرين يقل ازدهاره إلى درجة لا نعرف اليوم في الدار البيضاء من عازفي الرباب الأمازيغي أكثر من اثنين، في صدارتهم الحاج اعراب اتيكي، بينما قبله كانوا أضعافا مضاعفة لما هو في سوس من حيث البراعة في العزف.

أما فن ايماريرن الذي أدركناه كاسدا في أوائل الربع الأخير من ذلك القرن، فإنه في أواسطه وأواخره، إلى بداية هذا القرن ازدهر وانتعش فصارت حفلات أحواش في المدينة ملتقى اعلام شعره، وفي صدارتهم احيا مع شعراء آخرين قد ينضم إليهم الشاعر أجماع، والعكس صحيح. فقد يأتي أجماع نفسه من سوس رفقة محاورين يلتحق بهم الشاعر احيا. وكم لا يلتقي الشاعران شهورا رغم وجودهما معا في مكانين من المدينة الواحدة..

3. نماذج شعر المحاورات :

أ. "ايسوتار ن ايموريگ". دعائم الشعر :

احيا :

1. آداك نغر آربّي گاغ آسمون	نناديك، يا ربنا، كن لنا رفيقا
2. ييناغ آنساوّال ايگومّاين	في كل مكان ننطق فيه بالحروف
3. ايسان ايزد لموت آداغ اينغان	اعلم أن الموت هو قاهرنا
4. نتّات آيخلّون ايجاريفن	هو الذي يهدم الجبال الراسية
5. آلوح ايزري نّون س ايغاراسن	الق نظرة على الطرقات
6. ماكيس ايتصرافن ايدو لاحتي	كم من مسافر ذهب و لم يعد

7. ياوي لاعمال نس ايغاسن شوان	اخذ معه أعماله، إن كانت خيرا

أجماع :

8. اوالايني سفيلد ايحيى	رغم ذلك، فاسمع يا احيا
9. آداك نفك لجاواب ن صّاحت	سنجيبك جوابا صادقا
10. كولّو ما يخلق ايلاهى رات لاح	كل مخلوق إلهي سيفنى
11. ايغ ايكاالجن، ايغ ايكاالينسى	سواء أكان من الجن أو من الإنس
12. آويدا د نوفا حاضر غاسني	كل الذين أدركناهم [من كبار الشعراء] حضرت
13. آيلّيغ كولّو آرودن مّوتني	حتى غُسلوا أمواتا

احيا :

14. لهول اوسكاساد ايحاولي	يا أخي، إن المصاب جلل هذا العام
15. آلاّه آكبار، الاّه آلوقتي	إلى الله أشكو هذا الزمن
16. آخويا لحاج اوري كُين ايلموت	يا أخي إن الحاج [الدمسيري] حري بأن لا يموت
17. ايكُّوتّاد يان زّلزال ايخشون	داهمنا زلزال مريع
18. لبرج لهاوا آيادآغ ايخلا	برج فننا هو الذي هوى
19. لحاج آند مسير ايكارّايس	الحاج آندمسير هو الفنان [الرايس]
20. آمين آتن ايرحم ربّي مّوتني	مات فليرحمه الله، آمين
21. ايفلد رّسوم نس ايكان لخيار	ترك تراثه النفيس
22. آساولن كولو ف ايغاراسني	تكلم فيه عن كل الأمور
23. ايفلكيد آرّيباب لي نسي	ترك الرباب الذي يملكه
24. آر اوكان يالاّ ف ربّي مايران	يبكي على الله فمن سيكون

25. آسّول ايرواس لحاج اور ايمكين	شبيها بالحاج ؟ لا يمكن

* * *

أجماع :

26. ألاه اوكبار آلّاه آيشلحيني	الهي لطفك بالأمازيغيين [ايشلحين]
27. ايسوتار ن ايموريگ ايساتّنا قاسنا	جائزات [دعائم] الفنون تتناقص
28. ايدّا واشتوك سعيد ركمن غ ايكالنا	ولى "أشتوك سعيد" فتحلل في أعماق الأرض
29. ايدا واند مسير ايگلّين س ايكالنا	ولى الدمسيري، المسكين، واراه التراب
30. اولّاه آر كولّو سند من ايشلحين	والله، لقد أحزن كل الأمازيغيين [ايشلحين]
31. ايدّا واند مسير ايگلين س ايكالن	ولى الدمسيري المسكين واراه التراب
32. اولّاه آر كولّو سّند من ايشلحينا	والله، لقد أحزن كل الأمازيغيين [ايشلحين]
33. يوسي بدّا سّاعر يينّا غان ساوالن	يرفع دائما قيمتنا حيثما تكلم

* * *

احيا :

34. آبولا رياش آلبازي	أيها الصقر المجنح
35. آلّاه اوكبار آلغرضي	الهي، أرجوك أن تحقق أمنيتي
36. ابولا رياش آلبازي	أيها الصقر المجنح
37. ندوس لقبر نس نغوي لوكيل اينو	أقف على قبر [الدمسيري] وأنيب محاميا
38. آمون آلحنا ترّكا	لازم يا حناء الساقية

39. وايلالايل
40. ندوس لقبرس نغوي لوكيل اينو
41. آبولا رياش آلبازي
42. وايلالايل
43. آد نرار وانّا اور ايكّين آتن ياوي
44. آبولا رياش آلبازي
45. وايلا لايل
46. آلّا يالهاوا ف ربّي لّيكن ايخلقن
47. آبولا رياش آلبازي
48. وايدا لايل
49. ايفلد اولد مسير تاغوفي اي تاسانو
50. آبولا رياش آلبازي
51. وايد الايل
52. اولا يان غ ايلا لحوب نك آيا مارگ
53. آبولا رياش آلبازي
54. وايد الايل
55. ايسّن نيت مان لكابوس آتّن يوتن
56. آبولا رياش آلبازي
57. وايلالايل
58. آبنّاقس نك آلحوب اولا رّشوق نك
59. آبولا رياش آلبازي
60. وايدا لايل

"وايلالايل"
أقف على قبر [الدمسيري] وأنيب محاميا
أيها الصقر المجنح
"وايلالايل"
كي نسترد حيا من لا يجوز أن يسلب
أيها الصقر المجنح
"وايلالايل"
ابك أيها الفن على الله الذي أبدعك
أيها الصقر المجنح
"وايلالايل"
ترك الدمسيري الحزن الدفين في كبدي
أيها الصقر المجنح
"وايد الايل"
وفي [كبد] كل عاشق الشعر
أيها الصقر المحنح
"وايلالايل"
يعرف بالتأكيد المسدس الذي رماه
أيها الصقر المجنح
"وايلالايل"
لنيأس منك أيها الحب ومن مسراتك
أيها الصقر المجنح
"وايد الايل"

61. آبناقسنك آلحوب اولا رّشوق نك

لنيأس منك أيها الحب ومن مسراتك

62. وايلالايل

"وايلالايل"

63. ابولا رياش آلبازي

أيها الصقر المجنح

64. وايلايل

"وايلالايل"

65. آبولا رياش آلبازي

أيها الصقر المجنح

66. آلّيغ آتّا ويت باب نزّين س ايكالن

لكونك تذهب بالجميل إلى القبر

67. آبولا رياش آلبازي

أيها الصقر المجنح

68. وايلالايل

"وايلالايل"

69. إيلّيغاتاويت باب ن زّين س ايكالن

لكونك تذهب بالجميل إلى القبر

70. آبولا رياش آلبازي

أيها الصقر المجنح

71. وايلالايل

"وايلالايل"

* * *

احيا :

72. لجنت آغ را ايگويز اومومني

في الجنة سيخلد المؤمن

73. ايلا ما ايگا ربّي دلحاكمي

هناك من جعله الله ذا حكم

74. ايفوغ آك لمدهاب اور ايسّني

فيخرج المذاهب متجاهلا

75. ايس ايلا لحوكم يوكَر ن وينس

أن هناك من هو أقوى منه حكما

76. ايغ ايرا آيغرس اي شاهاوانسي

إذا أراد أن يذبح شهواته

77. اور آك ايحتاجّا س ايجنويني

فلن يحتاج السكاكين

78. واياسي روح نبنادم فلانتي	ينزع روح الآدمي فيتركه [جثة هامدة]

أجماع :

79. نكين اور كولّو كَابلغ مادّن	أنا لست مسؤولا على سلامة جميع الناس
80. لبولانو آس نصوك نشووراس	مقود [سيارتي] في يدي، أسوق بالتأني
81. آوانّا ايران آن ايضر ماتريغ	سواي إن تعجل الهوية فلن أمنعه
82. ايغ اوكان راكّا كَابلغ مادّن	لأنني إن تعودت على مراقبة الناس
83. اورّا سّول نيلي دلعاقل نخ	لن يبق لي عقل

ب. "ايخف ن لوقيد". رأس عود الثقاب :

احيا :

1. آبيسمي لاّه آي ايلس اينوبدو سرس	ببسم الله يا لساني افتتح [الكلام]
2. نضالب ايربي لاخبار آدكَين يان	نرجوا من الله أن تنسجم آراؤنا
3. ايويغد اوكان لعاقل اويغد آوال	أحضرت بالعقل، وتأهبت للكلام
4. آسرّس خيرغ اي دّرستاد لاخبار نس	كي أختار لهذا القام [الفني] مقاله
5. ليغيد تيويت آلوقت آتنت عمرغ	لما أتت بالصدفة للتسجيل [على الشريط)
6. ليعاون آوتمازيرت كولّون دارنغ	السلام على أهل بلدي جميعهم
7. آيا كَليف آزمز ايشوان آيد ايلاّن	يا خلية النحل، صادفت الزمن البهيج
8. عمّر لحاقّ غ تادّارت سول ايرغاواس	فبادري لملء الجبح مادام النهار مشمسا

أجماع :

9. أداك نغر آربّي زّورغك اوكان اي واوال	نناديك يا إلهي، ونبدأ بك الكلام
10. أداك نغر آربّي زّورغك اوكان اي واوال	نناديك يا إلهي، ونبدأ بك الكلام
11. ايرا ييلس آيتّنضام كولّو تيميمين	يود اللسان أن ينظم جميع ما هو حلو [من الفواكه]
12. آتانّا ايحرّان ايزين ايغت اورلكمن	أما تلك المرة فالابتعاد عنها رائع



13. آيامارگ ن غاسّاد نفكاياس لياقين	الشعر هذا اليوم أوفيناه حقه
14. آكّيد آسلام اينو زُّورغ ايلما ساولغي	لنبدأ بالسلام، ثم نقول [الشعر]
15. آسلمغ ف اوزدّو دا ايعمرن لكاسيط	اسلم على «الزدوتي» الذي سجل [الشريط]

احيا :

16. ايخلف عليك صواب ايشوا ايخت اينّاياني	جزاك الله إن اللباقة أحسن ما ينطق به المرء
17. اوكان ايتكل ف ربي غ لمسايل ناف ايفّوغ	ثم يتكل على الله فيما خرج من أجله
18. آها تاكّمرت نرا آكّيس نسّوتل آضارنغ	ها هو القنص نريد التريض فيه راجلين
19. ايمّاسنّغ نيت ايسي كّيس تلا ترفوفنت	رغم علمي بما سيواجهني من المحن

أجماع :

20. ايمّاسنغ نيت ايسى كّيس تلاّ ترفوفنت	رغم علمي بما سيواجهني من المحن
21. آراداغ مان لباب آنغ آيحيا توفيتي	هيا، يا احيا أي باب [موضوع] تقترح ؟
22. آك نتابعا نّزوكّيك كافلاّغ ايلاّن	سنتبعك، ونقتفي فيه أترك، وكفى

23. آينّا اوران طّلبانك نسنياسنت	كل ما سيكتبه تلامذتك نوقعه [موافقين]

احيا :

24. آدّونيت هان آزمز نس آتنت ايشوفرني	الدنيا يتولّى زمانها قيادتها
25. تاتامّى ايغران اورّاد آس سول ايسرس لخلقي	كل شيء ينادي به لن ينازعه فيه أحد
26. آها يانموكَاراد نكشمت س راس لمالي	هذا الموسم [السنوي] دخلنا [تجارته] بأموال طائلة
27. آمّاغات كا آيّي كَيك تيلي لمعاونتى	فما عليك إلا أن تتحمس لمشاركتنا

أجماع :

28. آغاسا آنرا نكّيد يدك آنسكر تّوريتي	في هذا اليوم نريد أنا وأنت أن نقسم الميراث
29. آغاسا آنرا نكّيد يدك آنسكر تّوريتي	في هذا اليوم نريد أنا وأنت أن نقسم الميراث
30. تامازيرت تّاس ندّا اوكان نمون ايسنتي	دولة جولتنا [الفنية] نسافر إليها معا
31. آبلحاق لحوجوج ايصحان آتن تاسيتي	شريطة التنصيص [كتابة] عن الرفقة في وثائق سفرك

احيا :

32. آرنكرز تايّوكَا داختاكاكّ اورنسّيني	نحرث فلاحتنا من قبل أن نعرفك
33. آغاساد هان لبيع نك رافلّاس نموني	هذا اليوم تجارتك سنشترك فيها
34. آينّا ايكَان منيد اينو اوراونت ن فلغي	فما كان منها حظي [ربحا] فلن أتنازل لكم عنه
35. آينا ايكَان منيدنك خاصم كا فلاسي	أما ما تبقى لك فخاصم من أجله [في المحاكم]

أجماع :

36. اوراك نبدر تايوكَا اولا آيلّي تّاسيتي	لم نذكر لك الحرث، ولا غلله

37. اوراك نبدر تايوكا اولا آيلّي تّاسيتي	لم نذكر لك الحرث، ولا غلله
38. آجّولا ن فربّي كاكّيك ريخ نموناسي	الجولات الفنية الميمونية هي التي أريدك أن تترافق فيها
39. آينّا ايكّان آزازونك ايترخا فلاغي	كل شيء يثقل عليك [فيها] خفيف علي حمله [عنك]

احيا :

40. ايغ ايدّا لخلق آريغ ايزري تيما تاريني	إذا حدث أن أطلق البطل علامات بدء الحرب
41. آكول آشبار تّاغ ايترس اورات ايفوغي	فإنه حتما [خادع] ولن يظهر من مكمنه
42. آت آك اور خاطرن ويدا حراتنت ايتّارمني	فحذار من مغامرة الهجوم عليه

أجماع :

43. رزم داغ يان لباب ايشوان نُموناس آكي	أعد فتح باب جيد آخر [ندخله] معا
44. رزم داغ يان لباب ايشوان نُموناس آكي	أعد فتح باب جيد آخر [ندخله] معا
45. آها دآك آيتمازيرت نك سوتلناكي	هاهم أهل بلدتك ملتفون حولك [فلا تخف]
46. ربي كايكّان لقنديل كويان ايلا سرسي	الله وحده هو القنديل الذي يملكه كل موجود
47. آضو يادغ لغالاض آنسالا ليمورات	فتراجع عن غيك، لنعالج هموم [الناس]

احيا :

48. لبابان سار تسيكّيلت نوسي تا ساروتي	ذاك الباب الذي تريد [فتحه] مفتاح [قفله] في يدي
49. اينيد ايعفا ربّي آكّيس نيني يان ايميكي	فإذا يسره الله سأبدي فيه برأي
50. ايكوتّاد يان اوزمز غلان اي لمساكيني	فاجأ زمن الغلاء المسحوقين
51. آدّونيت كولوت آغ ايسكر تيما تاريني	العالم كله، متأثر بتداعياته
52. كولو ما ايكّان لباب آيغاياكّا آر ايقّواي	كل ما هو باب، إذا كان يعطي فعادته أن يأخذ

53. آتند ايفرو ربّي دايسنت ايلان آفوسي | فليعوضها الله الذي بيده الحل

أجماع :

54. آوّالان تنّيت ايگا صّاحت والا كيني | قولك ذاك، صائب ولكن
55. آديفانضي لوقيد آت سول ايتّاسي ياني | قد صار محظورا على أي كان حمل عود الثقاب
56. آوانّات سول ايسرغان كارا سرس ايموتي | فمن تعمد إشعاله، سيموت به وحده

احيا :

57. ربّي آيخف لّوقيد آك نيت ايساي آماني | إلهي بلل رأس عود الثقاب بالماء
58. ربّي آيخف لّوقيد آك نيت ايساي آماني | إلهي بلل رأس عود الثقاب بالماء
59. آوانّا ايرا آيسرغ لاعفيت آت اورآفين | فمن يرغب في إيقاد النار لن يجده
60. لبيع اوشرا ايلاكيس لحاق اولا شرّي | البيع والشراء [تجارة] فيها الخير وفيها الشر
61. وانّا يوفان آزمز نس ساراك ايسّوتولي | من صادف فرصته [بيعا أو شراء] تحايل عليك لاقتناصها

أجماع :

62. وانّا يوفان آزمز س ساراك ايسّوتولي | من صادف فرصته [بيعا أو شراء] تحايل عليك لاقتناصها
63. آتيلاّس آكّولّو كّان ووسّان آلا طيفي | ظلمات، كلها الأيام، مع الأسف
64. يالا طيف تا شّو ماعين كاتحكمت آرّيحي | يا لطيف، إن الشموع وحدها هي التي تتأثر بالريح
65. ايما لانباط ن جّاج اورتنت آك ايسّيحيلي | أما المصابيح الزجاجية، فلا تبالي به

احيا :

66. آهان آرشاش ايغاد ايسوتول ايتاكات | إذا المطر محيط النار المتأججة

67. كولو ماكَيس ن ووزّال ايرا آتن سّنسين | فإن [السيل] سيطفئ كل صلب يصهر داخلها
68. ايكَيت لحديد نغ لهينت ييوي سرس أمان | سواء كان حديدا أو فلاذا، فماء السيل سيجرفه

ت. "ايحلامين غ ستوديو". ثعابين في الاستوديو :

احيا :

1. هان أوشن ييكويد ايلمّا ف تخرفيين | ها هو الذئب قد هاجم النعاج
2. نّاناغ يان جلب ايصحان آنّيت ايوين | وقيل لنا أنه ذهب بقطيع هائل
3. ايماغ اوزكاي آيلّيغ ايرمي أورتن فوكّين | فسارع السلوقي جاهدا حتى تعب ولم يغث [النعاج]

أجماع :

4. أوكَين ايتران ن ييض آيغ فارقن اي وايّور | رفض نجوم الليل إراحة القمر
5. غيّيض بايّن، آزال كيوان آر نّتلن | في الليل تظهر، وفي النهار تختفي
6. ايكون ايغ آك تكّا آزال ماني تن يومان | ترى أين ستختفي إذا صار الليل نهارا

احيا :

1. تامورغي ن غييض ايفريكَ سّوتلن آس | جراد الليل حاصرته جواجز الشوك المتراكم
2. تانّا ايران آكّا كَيس روحنت تاكي سرس | كل جرادة تريد نوم ليلتها تحط على الشوك
3. ايمّا تازّغْت ن وابا دان موحال توفاتنت | أما أن تسكن فيه إلى الأبد فذلك مستحيل
4. هاياكَو اوسينت ايضوضان آراس ايسّوتول | ها هو ذا الدخان تحمله الأصابع لتحاصر الجراد
5. اوجادات كاغيكّاد لحمول س ناف ايمال | فهيئ [يا أجماع] منذ الآن وقبل سنتين أكياسا تملأها جرادا
6. غيلّي غ تولي آغن ساستواغ آضار | لأن قدمي راسخة في مكان مبيت [الجراد]

أجماع :

11. غاسكًا ساد آلّوز ايمحيري راكّ نسّوس	هذا العام سنسوسك يا أيها اللوز المر
12. نبّيد آزغرنّون آد اور فلن لخلف اي يان	ونستأصل جدورك فلا يبقى جدر لأحد
13. نبّيد آسغارنك آكيس تاونت آتاكات	ونقطع عودك حطبا تلتهمه النار
14. آيا كال داغ ايسمغاين آرا سّول نسّيف	[وحتى] الأرض التي تنبتك سنغربلك من ترابها

* * *

آمسوس ـ خاتمة الحوار ـ الذي يصف إكراهات التصوير التلفزي لفن أحواش وحوارات شعرائه داخل الاستوديو الضيق

15. ايكورها صّاروخ ايگنوان ييريكون	كره الصاروخ السماء، وأحبكم
16. آياكال ايري لبابور آتافوكت	يا أرض [أما] الباخرة فقد أحبتك يا شمس
17. آدّيم اينسالّام غ ايگنوان س ايفاسن	تريد مصافحتك في السماء بالأيدي
18. ايكورها سّتيلو ايضوضان نك آطّالب	كره القلم أصابعك يا عالم
19. ياوي رّجا س ايضوضان ايخومّاسن	ويتلهف إلى أصابع الخماسين
20. ويداجّون اور ايباصرن تالّوحت	الذين لم يسبق لهم أن أبصروا لوح [الدراسة]
21. والاسّن اي لحمدو والا صّورت	و لم يحفظوا [من القرآن] "الحمد" ولا أية سورة
22. ايكورها اوبناي ويدا رايس ايتّاوس	كره البناء، الذين سيساعدونه
23. ايرين كَيم آتّابوت آطرّسومت	ويريد أن يستقيم له لوح البناء
24. ماتّا غوان ايران آد ايشّاشك ايفرسن	فأي [بناء] يستطيع أن يشد ألواح البناء وحده
25. ايكورها أوسركَول طّاجين آت سول ايدل	كره الغطاء "الطاجين" وستره
26. اينكالن آلا عزيب آك ايتشاراكن	الأفاعي تسعها المراعي
27. ماني غ يوما صندوق ايحلامين	فكيف لصنيدق أن يسع الثعابين الهائلة

المبحث الثاني :
العناية بالأمازيغية

يبدو أن الشاعر احيا سبق كثيرا من الشعراء ايماريرن من غير المثقفين ثقافة عصرية إلى العناية في إبداعه الشعري بالأمازيغية لغة وثقافة وحضارة.

ونرى أن ذلك السبق يعود إلى أسباب منها تأثره بالشاعر الحاج محمد الدمسيري الذي كان في مجال الفنانين الروايس يستقطب كثيرا من الجماهير، لأنه يعتني في شعره بالدفاع عن حقوق اللغة الأمازيغية، فاتجه الشاعر احيا إلى ذلك الموضوع الجديد ليمتاز به عن أمثاله من الشعراء «ايماريرن» إلى درجة يتقمص صفة المعارض في المحاورات الشعرية التي يصادف فيها من يزاحمه في إثارة موضوع الأمازيغية، فيرفع إيقاع شعره إلى ما يعجز به منافسه المبادر المدافع عن الأمازيغية قبله في ذلك الحوار.

بالإضافة إلى تأثره بالحاج محمد الدمسيري من الروايس، فإننا نعرف أن احيا طور وعيه بجوانب الأمازيغية عبر احتكاكه المباشر بالمناضلين في المجال الأمازيغي، وجمعياتهم. لذلك صدرت عنه قصائد ومحاورات نورد منها النماذج الثلاثة الآتيـة :

1. «تيرّا ن تمازيغت»، الكتابة الأمازيغية، أبيات شعرية تغنى بها الشاعر في حفل أحواش الذي أقامته الجمعية الثقافية لسوس في الدار البيضاء سنة 1990- :

1. ألموكَار ن توسّنا نوفاتيد	الملتقى الثقافي صادفناه
2. لفرحنون اينرايا غ وين لعيد	فرحكم يفوق رفحتنا في العيد
3. وانا ايغران ارّاتن ايلان أتيكَ	إن الذي قرأ [منكم] المصادر القيمة [عن الأمازيغية]
4. رايغ آيمّال تيفاوين إي وييّاض	سيطلع غيره على فوائدها
5. تيرا ن تمازيغت اينو نوفاتيد	الكتابة بأمازيغيتي ادركناها
6. ماتّنت ايسّن غ أودرار أولا يازاغار	فمن كان يعرفها في الجبل، ولا في السهل ؟
7. أبلا ربّي واحدوت نغ يان كراض	إلا الله وحده، أو ثلاثة نفر
8. أورتا تلّي تمزكَيدا ترا تّاكَوكَ	لم تبرمج في المدرسة، وسيكون ذلك بعيدا
9. ماغات يقرا يان مّي تلاّغ لغرض	على من يرغب في دراستها
10. أورتا تغميت ألحنا غ أوقشاب	لم نخضب بك يا حناء القميص
11. مقار ايلا لاعفي يلين زنبوح	رغم أنه مجفف، ويفوح منه عطر الحامض
12. ارتن تكَان ايضوضان غ أوسكَرود	وفركته الأصابع في المغسل
13. راكّ نساقّسا يا ضبيب أوركَيس لعيب	سنسألك أيها الطبيب، أليس في ذلك عيب؟
14. أركَاز ايمّوت لقبر كاغت نتّمنيد	[عن] رجل مات، ولا أثر لوجوده إلا في القبر
15. عشرين ن تاسوت ايكات غ أمزداغ	عشرون قرنا، وهو دفين مقبرة

16. ايس را سّول ايكَ أركَاز ايلان أفود	ترى هل يمكن أن يبعث حيا، قويا ؟
17. ايلّي غ ايقاما أوسافار أيفّوغ	في مضانه صار الدواء مفقودا
18. هان تاوكا ديس تلاغ أوكشّوض	وها هو ذا الدود ينخر الخشب
19. ايلّين ايقّامان ايرا أسول ايراز	[الجزء] الذي يبدو صامدا سيتهاوى

2. «آزمز ن تمازيغت»، زمن الأمازيغية : مقاطع من حوار بين الشاعر وغيره من الشعراء خلال عرض أحواش الذي أقامته الجمعية المغربية للبحث الثقافي بالمركب الثقافي للمعاريف بالدار البيضاء يومي 17 و18 ماي 1991 :

1. أرّا ن تغانيمت أوسينتيد ايضوضان	الوثيقة المحفوظة داخل القصب انتقتها الأصابع
2. يانتن أور ايسّن ايشوا ياتن ايتّمناد	من لا يعرف قراءتها سيمتعه شكلها
3. والاينّي يا آدّاغ أور ييلي زّرب	ولكن حذار، التسرع
4. هان أرعام ايغ ايتكرف أسين لغمد	لأن الجمل إذا كان مقيدا، ويحمل على ظهره أثقال
5. ن تيسنت أورن فلن ايغ سول ايبيد	الملح، فإن صموده واقفا [من المعجزات]
6. أركَاز نّا لاح أوراد سول تاكَان	رجل اختفى، و لم يظهر أبدا
7. اميدن تاسوت ايكّات غ أومزداغ	وكم من قرون قضاها مدفونا في المقبرة
8. ايس راسول ايكَ أركَاز ايلان أفود	ترى هل سيعود رجلا حيا قويا
9. أداغ أسين أمود نس أيكّرز	يتولى [من جديد] حمل البذور ليحرث [أرضه]
10. رارد أمزوغ آيون فرنغ أوالاد	اسمع بأذنيك تنقية هذا الكلام
11. أورتا تغميم ألحنا غ أوفوساد	لم تخضب يا حناء هذه اليد
12. ايكرايا سند أوسكَو ياد أز كَاغ	التي أدركتها المغرة الحمراء
13. أولا أزكَراو نّتا كايلان أتيكَ	ولهذه الزرقة التي أصبحت موضة
14. نجدر تيفاوين نتابعا تيياض	أطفأنا أضواءنا، وسرنا على ضوء غيرنا
15. أنوال نغ أغاسنت نكَا ايلكمز	[بل] في مطابخنا أطفأنا فتائل [المصابيح] بأصابعنا
16. هان تيط نون ايمدي سرس أوكشّوض	فصارت عيونكم عرضة للعود في الظلام

17. لس أقدّام أزمزنس والابود	اسدلوا ـ إذن ـ غطاء رأس البرنس فهذا أوانه [ليحمي الوجه]
18. أسول ايلين أشكو دّونيت أياد	[اوانه] سوف يأتي، فشأن الدنيا هكذا
19. أما تزري د ايجاوان د أوصميد	كم واجهت من رياح، ومن زمهرير
20. ايغ لاح اي يان أمعيوون ايگ أبوكاض	فإذا كان المرء عديم المعين، كفيف البصر
21. ايغوي س أكال أرد أفين أعكاز	فليلازم الأرض تلمسا حتى يعثر على العكاز
22. تاكّمات ن غيكا تكّا زوند أقشاب	أخوة هذا الزمان، مثل اللباس
23. ايحفوفان أوراون ايكّيس أصمّيض	الشفاف، لا يقيك من البرد
24. رّجا ايسّلكامن اينا ايرا أورگاز	إن الطموح هو الذي يوصل الرجل إلى حيث يريد
25. والايني ياغراس رايّا گوگ	وإن كان الطريق بعيدا

3. «توفريط ن تمازيغت» فريضة ميراث الأمازيغية : قصيدة ألقاها الشاعر منشدة في أعمال الملتقى الثالث للشعر الأمازيغي بالناظور أيام 27 و28 و29 يوليوز 2006 :

1. آدّاغ نسّرغ تيفاوتنغ ناسيتّيد	لنشعل مصباحنا، ونحمله
2. اينّا ساغ اينّا لعاقل آرت نتّمناد	إلى حيث يوجهنا عقلنا فنراه
3. ايگّا آفاسي آويغ ايس نيت لغرض	ونتيمن به، ونشتاق الوصول إليه
4. آن فلاّك نسلّم آياور ن خاليض	سنسلم عليك يا من لم نعاشره قبل
5. آلموگار ايفولكين آيگّا غاسّاد	إن الملتقى الذي نحضر رائع هذا اليوم
6. ايسموند كولّو غمكا أولا غمكاد	التقى فيه من هذه الجهة [بالآتين] من كل الجهات
7. تاگّمات ن يان ايغاكّ ايندر ييگّيگ	إخوة المرء إذا داهمتهم عاصفة رعدية
8. ييلي واسيف اورتنت ايفل اي وييّاض	[وعزلهم] فيضان نهر، فلن يتخلى عنهم للآخرين
9. ايلس آد ن تشلحيت اورايگ آمزداغ	لسان "تاشلحيت" هذا ليس عابر سبيل
10. اولا تامازيخت اولا آيت رّيفاد	وكذلك "تامازيغت" [ولسان] هذا الريف
11. ايگّاتاسوتين ن ربّي غ واكالاد	تأصل ما شاء الله من قرون على هذه الأرض

12. زوند آجديك آد كَان ايلان آمود
13. اورّات ايسّوس اونزار اولا آزاواكَ
14. ايغاكّ تمّكَرْن رادّ ايمغي واياض
15. آدّاغ نكرز تيبحيرت نغ ن سّوتيد
16. ايناغ ايرزا ووكَوكَ ندوساسند
17. توفريط ن يان ايختنت ايركَل وافود
18. وانّات ايسيكَيلن آكَيس اور ايقنض
19. راسّول آفين آزمز آرد ايتّوجيد
20. راك نيت سماكَلغ آيا ييغوين لكَود
21. واخّا نيت لعاقل نّون ايحارود
22. زوند آقشّاب ايسديدن آيكَ واوال آد
23. وانات اوكان ايلسان آرت ايتّمنيد
24. ايخ ترغا تافوكت ايفّوغت أوصمّيد
25. ايغاد تروحنت ايغويتن وايّاض
26. آراكْ ايتمنيد غيلّي غ ران ايكَوز
27. ماس آيتّاف أوركَاز آكَما وايّاض
28. ايغ ياد ايمّوت ايراسّول غيوين دّوعا
29. ايغا فسّين تيمّوكراس ن وييّاض
30. د ايس نيت نفرن طوموزين نغ ناسيتند
31. آتنت سلكمغ غاسّا ايدار اوزركَ
32. ايغ كانوفا تاوّالانغ آنزّاض
33. آدّاغ نكّيس ايتفلوين ايميكَيز

وهو شبيه بزهرة وافرة البذور
لا يسوسها البرد ولا الزمهرير
بل حتى وإن حصدوها ستنبث البذور
هيا لنحرث حقولنا، ونرويها
والمشرع المائي أينما تشقق نرممه
"فريضة الميراث" إذا حوفظ عليها بقوة الركبتين
فلن تضيع مادام وراءها طالبها
[وسيستردها] في الوقت المناسب وإنه لآت
سأسألك، يا من يمسك المقود
وإن كنت حاضر البديهة
فإن [سؤالي] كمثل اللباس الشفاف
من يرتديه سيرى جسده
إذا اشتدت حرارة الشمس، وزال البرد
جتى يبدأ الرواح، ويستحكم غيره
فيرى بعيدا، حيث محطة [النزول]
بماذا يفضل الرجل غيره ؟
بالدعاء الذي لا ينقطع عنه بعد مماته
أو إذا كان يحل مشاكل الآخرين غيره
لقد قمنا [فعلا] بتنقية زرعنا، وذهبنا به
لنوصله اليوم إلى حيث الرحى
بمجرد ما يصل دورنا، نبدأ الطحن
لكي نزيل من الأبواب العارضة

34. منشك آدكيغ نگانيت آبوكاض
35. اورار نساوّال اولا آرنتمناد
36. منشك آيزرين د اونزار اولا ايگيگ
37. اوراك خلين آدرار اي تيزي ياد
38. ايغاكّ رزان آسغار اينكر واياّض
39. ايناقّص اومدلو ف ايتران ايسفاوغييض
40. ايميك ن تيفاوت آياد نتّمنيد
41. آسرّس نقن تيرزي نو غ دار أوفود
42. مراو ايسكاسن ايغ ايسّ نيت نبيد
43. اورنّاك آكوكَن اولا رانقّنض
44. وانّا ايسّن ايس تلاّمت آتاگوضي
45. إيمّاغ آتّنت آك اور ايفل اي وييّاض
46. وانّا ايسن ايسار ايزراي غييض
47. تيليت آتيفاوت آد اور فلن لعيب
48. وانّا ايسّن ايس سول ايرا آيّا فوض
49. ايمّاغ اولا آفولكي يات نيت ايكرز
50. آماناد ن تيطّ آسار كا تمّنيد
51. ايغار تّيغارن آر تكَ آبوكاض
52. اورا نكرز لا عداوات ناسيتند
53. اورتاد نضي توخسين ن گار آمود
54. اورا نسهيري س ايمي ن اوقشاب

كم طال وامتد بقائي ضريرا
[بل] لا نتكلم، ولا نرى
كم مر من مطر وكذلك الرعد
فلم يتصدع جبل هذا الفج
ولو كسروا أشجارا فقد نبت غيرها
انجلى الضباب عن النجوم، فاستنار الليل
بصيص النور الذي نراه نوره
كاف لجبر الكسر القريب من الركبة
عشر سنوات إن توقفنا خلالها
ليست [زمنا] بعيدا، ولن نضجر [خلال انتظارها]
إن الذي يعي خطورة الندم
سيناضل لكي لا يخلف ما يندم
إن من يعرف أن الليل ينجلي
والنور يجدد الشروق، لا يصر على الخطإ
إن من يعي كونه سيرحل
لجدير به الصمود ليحرث النعم
بهذا السائل الزلالي تبصر العين
وبجفافها منه يشملها العمى
لا نحرث [بذور] العداوة أو نبذرها
ولم نكشر قط عن أسنان البذور الفاسدة
ولا نتفاخر بالملبس ذي الياقة

55. اوركَيس لعيب آمنيد نغ آف نبيد
56. اورا ايسّالاّ تاسا ايكَ آنكّيد
57. اورا ايسّالاّ تيط آرتنت ايحرّكَ
58. ايسّنت مايْتّاوين يان آرد آك ايغاب
59. اورد لمال ايغ ايرزا ييلي واياّض
60. آنزار ايغ آك ايبّى ييلي واياّض
61. اكلّيد ايغ ايرمي س إيلاّ واياّض
62. لا صل ايغ جلان اورسار ايلّي واياّض
63. زون آك يّين ايلس فلناون آمكَرض
64. آركَاز آكَيس ايشوان ديغ نيت ايبيدّ
65. زوند آجدّيكَ ن اوليلي غ واسيفاد
66. ايخ فلاسن كان وامان ن ييكَيكَ
67. يادو ايخف آرايغ نيت ايزري يا ضوض
68. اورا ايتيغار ايخ آرد آك ايراز
69. اولا آر تملون آت ايكيس أوضاض
70. لخيار ن واوال آد اور فلن لعيب
71. يان ايتاضرن لحنّا والابودّ
72. آداس غمين ايضوضان اوفوس آد
73. يان ايسّرغان لعفيت كَين آحدّاد
74. ايغ اور جدرن آفوس ايمز آقشاب

ليس في نضالنا من أجل حقنا عيب
لا يدمع الكبد وينكده
ولا يبكي العين ويخرقها
أتدري ما الذي يؤدي بالمرء إلى الزوال ؟
ليس ضياع ماله، لأن المال يعوض
وليس المطر إذا انحبس، فقد يتساقط الغيث بعده
وليس ملك شاخ، فقد يخلفه اليافع
ولكن الأصل الأصيل إذا ضاع، يستحيل تعويضه
شأن كونهم قطعوا لسانك، وتركوا لكم العنق
المرء يجمل به تحدي [في مكانه]
كمثل [نبات] الدفلى المزهر في الوادي
إذا داهمته مياه فيضان عاصفة ممطرة
يحافظ على رأسه حتى يزول الخطر
لا يتعمد الوقوف صلبا، فيكسر
ولا يلين رخوا حتى تجنيه الأصابع
خير الكلام لا يترك بعده فتنة
من يخلط الحناء لابد من أن
تخضب أصابع يده هذه
من أوقد النار وهو حداد
إن لم تحترق يده تثقب الشرارة لباسه

المبحث الثالث : العناية بالرحلات

الرحلات في الشعر الأمازيغي السوسي من بين أجود المواضيع ومن بين أكثرها تنوعا وإفادة وإمتاعا...

هذا الكلام العام، في حاجة إلى توضيح يتجلى في ضرورة التذكير بأن ذلك صحيح حين الحديث عن فن قصائد «الشعراء الروايس» الذين لا يدخل الشاعر احيا أزدو في مجالهم، ولكن القول نفسه في حاجة إلى تحديد ودقة حين نتحدث عن شعر «الشعراء إيماريرن» الذين منهم الشاعر احيا.

عند الحديث عن رحلات الموسيقيين الروايس نجد شعر قصائدهم يضم من فروع الرحلات أنواعا منها : الرحلات السماوية، والرحلات الأخروية، والرحلات الحجازية، والرحلات الداخلية والرحلات الأوروبية[1]...

1. عمر أمرير، "الرحلات الأمازيغية ـ مصير قصائد الرزوق نموذجا"، الرحلات المغربية الداخلية 1912 ـ 1951، ندوة عبد الله الجراري، الحلقة الرابعة، تنسيق مصطفى الجوهري، منشورات النادي الجراري، رقم 1 ـ 3، الطبعة الأولى، 2000، المطبعة : بني يزناسن، سلا، الطبعة الأولى، 2005، ص. 101 ـ 115.

وحين الحديث عن رحلات الشعراء إيماريرن مثل احيا، نتأكد أننا لم تصلنا من أنواع شعر رحلاتهم إلا بعض الرحلات المحلية، فقط على قلتها، مثل رحلة من القرن الثامن عشر للشاعر الشهير سيدي حمو الطالب.

يمكن أن نبرر كثرة رحلات «الروايس» وندرة رحلات «إيماريرن» بكون الروايس هم شعراء موسيقيون جوالون، يرافقون دائما مجموعة موسيقية قد يكفي أن تضم خمسة عازفين إلى سبعة يسهل تنقلهم ويقلل مصاريفهم ولأنهم فنانون لا حرفة لهم إلا الإبداع الشعري والموسيقى في حفلات عمومية وخصوصية، داخل المغرب وخارجه، لذلك وصلتنا رحلاتهم الخارجية، بعضها خاص بالحج، وبعضها خاص بالرحلات الأوربية. في حين نجد الشعراء إيماريرن قبل جيل الشاعر احيا لا يحترفون فن أحواش، احترافا شأن غيرهم من الموسيقيين الروايس السالفي الذكر...

ثم إن إيماريرن إن كان منهم من يتجول في بعض القبائل، فجولاتهم محدودة وليست عادة فنية وقاعدة إبداعية ومطمح حرفي... ثم إن رحلاتهم يقومون بها دون مرافقة مجموعة "أحواش" الفنية التي قد يتجاوز عدد أفرادها الثلاثين، فيصعب تنقلهم وترتفع مصاريفهم.

إذا أضفنا إلى تلك التبريرات كون شعر أغاني الروايس سجلوه لشركات الاسطوانات في عهد الحماية الفرنسية أو في السنوات الأولى لاستقلال المغرب، وبعد ذلك تم جرد شعر الرحلات وكتب بل ونشر بعدة لغات... وهي كلها إمكانيات تقنية وفنية لا تتوفر لشعر «إيماريرن» الذي لم نسمع بوجود أية أسطوانة أو شريط صوتي سجل حواراتهم الطويلة في أي موضوع كان قبل بداية استقلال المغرب سنة 1956 م، فبالأحرى الرحلات.

نقرر بعد كل ما سبق، أن عناية الشعراء الروايس بفن الرحلات الخارجية عادة وقاعدة لا نعرف لها استثناء عند الذين أدركناهم أو أدركنا شعرهم ممن سافروا إلى أوربا، أو حج في رحلته الحجازية، بينما عناية الشعراء ايماريرن بالرحلات الخارجية نعده استثناء، وليس قاعدة، وخاصة فيما يتعلق بالرحلات الأوربية.

هكذا يظهر أن حقيقة انعدام شعر الرحلات الخارجية عند «ايماريرن» يمثل فيها الشاعر احيا الاستثناء، ولذلك أسباب وجيهة حالت دون إبداع الشعراء ايماريرن في مجال الرحلات، وانتفى بها وجودها، بالنسبة للشاعر احيا فوصف المدن العالمية التي زارها.

أجل حقق احيا ذلك لأنه :

أولا : غير مساره الفني بانتقاله من القرية إلى المدينة الكبيرة في المغرب : الدار البيضاء، من أجل التجارة، فإذا به يتخلص من تعاطي البيع والشراء داخل جدران المتجر ليتفرغ كلية إلى فن «أحواش» الذي عرف كيف يستثمره ماديا ومعنويا، وخاصة عند دمج مجموعته الفنية في دواليب المؤسسات العمومية والخصوصية.

تلك الإمكانية الجديدة أدخلته إلى مجال احتضان بعض المؤسسات رحلاته الفنية، فتمكن من أن يتجاوز عدد الفنانين المسافرين ضمن مجموعته العشرين فما فوق وتلك فرصة لم تكن متاحة لغيره من كبار الشعراء ايماريرن.

لتوضيح الأمر أكثر نعيد إلى الأذهان أن رحلات المجموعات الفنية الأمازيغية إلى خارج الوطن ليس هو الجديد لأن هناك رحلات فنية خارجية يستحيل الإحاطة بعدها، وتحديد زمن بدايتها، ولا الآفاق العالمية التي وصلتها، ولكن القيمة الشعرية المضافة في موضوع الرحلات لمجموعة احيا سببها كون الشاعر رئيس المجموعة مبدع، كما قلت سابقا، بينما المجموعات الفنية السابقة واللاحقة الآن لا يرأسها مبدع شاعر بل رجال لهم موهبة التسيير والتنظيم والتدبير بل قد يكون رئيس المجموعة لا يعرف الإيقاع ولا الرقص ولا الشعر، ولكنه الوحيد الذي ينطق العربية

الدارجة وسط الفنانين الأمازيغيين وذلك كاف ليتزعم المجموعة كلها انطلاقا من أنه بنطقه العربية الدارجة يتولى إعداد الوثائق الإدارية وضمنها وثائق إعداد الجوازات، وأوراق السفر.

ما قلناه منذ البداية إلى الآن يفضي بنا إلى الاقتناع جميعا بأن نشر نماذج من شعر رحلات احيا عمل له أهميته العلمية، ومع ذلك نصرح بحقيقة إبداعية لا تلغي سلبيتها القيمة المضافة لتلك النماذج وجدتها في تاريخ شعر ايماريرن، ولكنها في نفس الآن حقيقة تفسر ما قد يلاحظه غيرنا على تلك النصوص من كون ضعف صياغتها الفنية لا يتكافأ مع جودة الفكرة.

نحن لن نبرر ضعف الأسلوب الفني ذاك، ولكننا نعلن أننا نؤمن بأنه من التجليات الطبيعية حين صار الاستثناء قاعدة في إبداع الشعراء «ايماريرن» القدماء، ذلك أن الأصل في شعرهم هو أن يبدعوه في حميمية تنافسية حماسية خلال تحاور الشعراء أمام جمهور من المتذوقين الألمعيين الذين حضروا ليس من أجل جمال الموسيقى والحركات التي تعودوا على رؤيتها وممارستها في كل عرض عرض، ولكن الجديد المرتقب المتغير على الدوام إلى درجة لايتكرر، هو الإبداع الشعري التلقائي، نتيجة تأنق وتألق الشعراء المتنافسين في السمو بالمعاني والعبارات نحو الآفاق الإبداعية البديعة للغة الرمزية التي تعتبر من صميم العبقرية الشعرية الأمازيغية.

هكذا يولد الإبداع الرمزي الرفيع في احتدام المنافسة الإبداعية الرائقة، وكلها شروط نفسية لم تتوفر للشاعر احيا حين يبدع قصائد رحلاته التي ينظمها على انفراد، ويكتبها على الأوراق على غير عادة الشعراء "ايماريرن"، وكأننا به يكتب مذكرات رحلاته بلغة عادية نادرا ما تتخللها فلتات رمزية.

أجل إن الشاعر لم يتعمد تلك الطريقة الإبداعية المعزولة عن الجمهور والمجموعة الفنية، ولكنه في خارج المغرب مضطر لفعل ذلك، بل ما فعله هو أقصى ما يمكن فعله في تلك الظروف التي على الرغم من أنها توفر الإمكانيات المالية، ولكنها لا توفر إمكانية التواصل مع الجمهور عبر الكلمة الشعرية وحدها، لأن

الجمهور الأجنبي هناك في دول القارات الخمس ليس في حاجة إلى سماع القصائد الشعرية بلغة لا يفهمها، بل هو حاضر من أجل الاستمتاع باللوحات الفنية القصيرة إيقاعا ورقصا..

الخلاصة إن شعر رحلات الشاعر احيا أزدو هي في آخر المطاف قيمة مضافة في تاريخ شعر ايماريرن، وسنقدم في هذا المبحث ثلاث قصائد : «امودون باريز 1987»، و«أمودون بغداد 1987» ثم «أمودون موسكو 1988».

الرحلات :

1. قصيدة : "أمودو ن باريز" 1987 ـ رحلة باريس 1987 :

1. آمودّو ن باريز ربّي اومرناغ نفوغ ايس
2. ايلاّ كَيس ماغ ايتّوهام وانّات اورايكين
3. مراو ن دّار لبيضا آس راي ك تيس متّلغ
4. آيور ن واضان آغ اوركمّلغ آكال نس
5. اور نخاليض مدّن كادانغ ايمّالن ايناّكيغ
6. كولو يا عراب دماكَيس اولا يا شلحي
7. ايلاّ كَيس ما نسّن كَيس مايكّ اور نسّين
8. وانّا دكاتمّناكارت ايرا سرك ايفرح
9. ايكَاباب ن ايموريكـ ايترى كيوان ايسّنت
10. هان لموسجّالات آغ ايس نيت سّان آتاي

11. ييلّي اورلكمن ايضارن آيلكم واوال
12. كول آسف آخويا دانسنفال لماكان
13. نكّاكولّو باريز لخبار نس اورنتلن

الرحلة إلى باريز مكننا الله من الخروج إليها
في [باريز] ما يحير سامع من لم يزره
بعشرة أضعاف الدار البيضاء أشبهه
شهر بلياليه، لم أحط خلاله بشساعته
لم نكن عارفين بالأماكن، ولكن الناس يرشدوننا [إليها]
جميع من يسكن [باريز) من العرب ومن الأمازيغ
فيهم من نعرف، ومنهم من لا نعرف
[ورغم ذلك] كل من تلقاه سيفرح بك
الشاعر المبدع، نجم الكل يعرفه
تسجيلات [أغاني شعره] تسمع عند
ارتشاف كؤوس الشاي
وصل غناء شعره إلى حيث لا تصل أقدامه
في كل يوم ـ يا أخي ـ نصل إلى مكان جديد
تجولنا كثيرا في باريز، فلم تخف عنا أخباره

14. خمسين طّاج نّيكّا يس آيسكر اوررومي
15 لبنيان باريز ايكّا آقديم ن تاسوتين
16. سول اوكان زيينّ ايغ آتن ايتانّاي لخلق
17. بيلي «باربيس» اورّاكّيس تافيم آغاراس
18. ايغلب جامع لفنا غير يوسي آموسلم
19. غين آغ نيت زّنزان تيرمت ايحلاّن
20. ايلاّ «شان زيليزي» كّان كولّو طّوماطيك
21. كولّو ماتريت ايلاّ كّيس غين آر ايتنوّار
22. بيع أوشرا باريز ايلكمت ايس اوشلحي
23. هان لمواكز داكيس عمرن نكّاتنت
24. ماكّيس ايفكاربّي د لاموال حاولنين
25. ايلين ايغاراسن اوكّرنك آيا سيف ن سوس
26. مقّار آركّيس تّيدون سمّوس لكيران
27. بيلي اوغاراس ايكّ ايسمنس «باريفيك»
28. زون اوكان تلكمت ايكّي ن واسف ن «مّ ربيع»
29. لوحنّ كّيس زنبوح اور لكمن آكال
30. دو واكال ايلاّ كّيس مييّان أوغاراس
31. اولا لميترو ايلاّ كّيس آلف رات آسين
32. ايناّكا تريت زرب آس ران آكّيس آوين
33. تيلي سّمطا ماغ إيتروس اوضار نّون

34. ايلين ايسرارس تّازّال آركّا طرميت

خمسون طبقة، وزيادة، شيدها الفرنسي
البنايات الأثرية للأجيال العريقة في باريز
فما تزال آية في الجمال حين يتأملها المرء
هناك [يوجد] "باربيس" يتيه السائر فيه
يفوق "جامع لفنا" في اكتضاضه بالمسلمين
هناك حيث تباع الأكلات الحلال
وهناك [يوجد] "شانزيليزي" حيث ابداع التكنولوجيا
كل شيء ترغب فيه، تجده هناك يتلألأ [جدة]
[بالتجارة] بيعا وشراء، وصل السوسيون [شانزيليزي]
ردهات متاجرهم المكدسة بالسلع زرناها
ما أكثر الأموال المستثمرة فيها
[باريز] تخترقها طرق أكثر اتساعا من "وادي سوس"
عرضها وإن تجاورت فيه خمس حافلات
يوجد طريق اسمه "باريفيك"
شبيه بوصولك قنطرة "أم الربيع" [في المغرب]
الق فيه حامضة، فلن تبلغ قاعه
باطن أرض [باريز] يخترقه مائة طريق
ويخترقها "الميترو" الذي قد يركبه الألف
إلى حيثما تريد، يوصلك بسرعة
هناك سلالم متحركة [يكفي أن تقف] على قدميك
[فتوصلك]
هناك محطات [عديدة] فسافر عبرها حتى
تمل

35. ف ايكّي ن واكال آغ اور تّوفيت آغاراس

36. تامورغي لحديد آيعمّرن آغاراس

37. مدّن داكولّو تّازّالن اور ايقامايان

38. يان اور سالان آدّيدك آعمّرن آوال

39. لهم ن دّونيت إيعمّر آك لخالايق

40. كيوان كاد سّربيس والّي ت كاييوين

41. آنّيت ايخدم ييلي كّيس لهم ايكمّلت

42. ييلي صفا غ مدّن دا صفون كرا سالان

43. اورّاك ايش يان اورّا كّيون اي تنمّام اي يان

44. ايروموين غ ايسم دلافعال نس آموسلم

45. اورّا تّافيم غاياد لحشوم آكّا تلّين

46. آد ايروح تيكّمي غوين نيت لماحال نس

47. سالان لقرايا ما غ ايتعلام لحايات

48. آيلّي س ران آتّيد ايفل آسنّا غ ايموت

49. لعيلم آد لجديد آغ سول ايلا ناجاح

50. تيلي لحوريّا غ لمسابل كولوتنت

51. يان ايران تيمزكّيد رزمْن تيفلوين

52. كيوان د لعيبادا نس ايسالا ييتّنت

53. تيلي لكانيسا ليغ صورن لماسيح

54. ييلي لملاح اوداين آتاك ايعمرن

أما فوق سطح الأرض فلن تهتدي إلى الطريق

وسائل النقل جراد احتل الطرقات

الناس كلهم يسرعون بدون استثناء

فلن يتفرغ أحد للثرثرة معك

هموم الدنيا شغلت البشر

كل منهمك يا أخي في عمله

يحرص على إتمامه بإتقان

في الناس الإخلاص، يتقنون كل ما يفعلون

لن يغشك أحد، ولن يغتبك لغيره

"روميون" اسمهم، ومعاملاتهم اسلامية

لن تصادفوا [عندهم] هذه الكثرة من الأطفال المشردين

بمجرد ما يعود [الطفل] إلى المنزل، يلازم مكانه

يعتني بدروسه، ويتربى على [تحمل] المسؤولية

ليخلف بها، ما سيخلد ذكره يوم يموت

الدراسة الحديثة، وحدها التي تجدي الآن

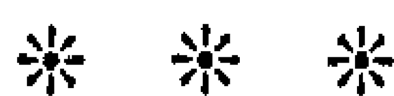
تعم الحرية كل المجالات

فمن أراد المسجد [ليصلي] يجد الأبواب مفتوحة

كل امرء يمارس ديانته

هناك الكنيسة التي صور فيها المسيح

وهناك "الملاح" آهل باليهود



55. نكّاتين يان اوزم نكشم نيت اي تاكات	كنا [نحن المغاربة] المجندين وسط النار
56. لحرب لعالامي داغ فلاسن عمرغ	في الحرب العالمية لما دافعنا عن [فرنسا]
57. تيفلوين ن باريز آغ روران آليمان	وطردنا [جيش] الألمان من عتبات باريز

2. قصيدة : "أمودون بغداد" 1987 ـ رحلة بغداد 1987

1. نوفانيت يان اومودّو لفرح آسرس ايويغ	فرصة رحلة اغتنمناها سرورا
2. لعيراق غ لعاراب ايس نيت إيلا تّاريخ	العراق في العرب ذو تاريخ مجيد
3. آتي بغداد نكّا كّيس يان مراو ووسان	في بغداد أقمنا عشرة أيام
4. آيلي زريغ نرا داك فلاسن ساولغ	اليك أصف الذي رأيت
5. «نهر دجلة» ايلاّكّيس، يوسي نيت آمان	"نهر دجلة" الغزير المياه
6. هان آزوكّز داغ نگويز آرت اوكان ايتّانّاي	عليه يشرف الفندق الذي به حللنا
7. والايني لحمازون تلكمت آفرّان	ورغم ذلك فالحرارة، كأنك في الفرن
8. «مولاي عبد القادر» نزورد لحوروم نّون	"مولاي عبد القادر" زرنا حماك
9. سّوتلغ كّيم آلمدينت اور ايخاصّايات	تجولت فيك أيتها المدينة، التي لا ينقصها شيء
10. اولا ياسغار لّي كّيس ايعمّرن آكال	وكذلك الأشجار التي تسيطر على [فضائها]
11. ايكّات اوسغار آد ن تيني حاولن اوكان	هي كثرة أشجار هذا النخيل الباسق
12. هاتي لاّن واقّاين زوند كاتوسيت تّامّنت	تمره في الحلاوة، كأنك تتناول العسل
13. ايغ ايكّاكرا بغداد اورتن شّين ياوي سول	من زار بغداد، و لم يذق [تمره] ويتزود منه
14. هان ايقّاند سّول آد آضوان عاودن سّيفّار	فحتما، سيرجع ويعيد السفر
15. ايلا كّيس لبنيا غير آفلاّ واكال	الأرض كلها مرتفعة البنيان
16. والايني بغداد ايضاف لخالايق	رغم ذلك، فبغداد مقسمة سكنا
17. ايلاّنيت كّيس درب ايعزلن س اوما سيحيي	حيث فيها حي خاص بالمسيحيين

18. ايلين لجواميع ماغ ايتزالا يان ايران	وفيها المساجد ليصلي من يشاء
19. بابل يالموگار كولّو ن لعالام	"بابل" [مهرجانها] ملتقى العالمين
20. يات لمدينت داغ آزراين تلاّ نيت	مدينة لتقديم العروض [الفنية] ملائمة
21. هان رّسوم لي دارس اور حرا لولان	ها هي ذي آثارها [العريقة] لم تولد حديثا
22. تلاّغ رّسوم لي دار خمسين ن تاسوت	مذكورة في مصادر عمرها خمسين قرن
23. علا تّاقدير آداون آخويا تّينيغ	على أقل تقدير حسب قولي يا أخي
24. كولّو لعالام آكَيس ايعمرن لفرح	كل العالم ممثل في أفراح [مهرجان بابل]
25. ايلاّ شّرق د لغرب ايغوي كيوان لحاق نس	المشارقة، والمغاربة، لكل واحد حظه
26. دّو وّال لعاراب اور كَيس ايخاصّا يان	الدول العربية لم يتغيب منها أحد
27. نوفان «مصر» ايلاّ گيس ايلين ليامان	وجدنا هنالك المصريين حاضرون، وحضر اليمنيون
28. آحّا منشك دلهيمّا د لاخبار نمالاتين	يا لها من أجواء هائلة وتفاهم كامل

* * *

29. هان آزوكَز ن قرطاج آغ ن سنفا س ايميك	في مطار قرطاج، استرحنا يوم السفر
30. نوفان كَيس يان اوكابار تونس حيّلن آس	وصادفنا وفدا تونسيا، سيسافر إلى العراق
31. نشرك ايدس آمّودّو بغداد آس نّاك نروح	ترافقنا في السفر، ووصلنا جميعنا بغداد
32. ايويغ ايسّن ايموريگـ نغ ايطّافن لوصول	لنقدم عروضا من فنوننا الأصيلة
33. فرحن سرغ آيت تمازيرت اولامان اوفيغ	ابتهج بنا أهل البلد ومن وجدنا عندهم
34. ايحاضرن كَيسن لوزير ايسلم فلاغ	حضر هناك الوزير الذي سلم علينا
35. هان لماكلا ن «تريد» د اوتبير اولا آفولّوس	[قدموا لنا] أكلة "التريد" والحمام والدجاج
36. ايلين ايزآمّارن داتن ايسّنوا فلاّغ	وهناك شواء خرفان، من أجلنا

37. آسي نيت س اوزلماض نك اولا يافاسي
فتناوله بيسارك، أو باليمين

38. ايس اوكان لحرب آد ايكَران آر ايسّيحيل
لم ينغص سعادتنا سوى هذه الحرب [العراقية الإيرانية]

39. ايميك ل هول ايحادا اوكان لخالايق
فمسحة الخوف بادية على الوجوه

40. نكى باعدا آمطا آد ايكَرن ف توالّين نغ
وأنا شخصيا، دمعت عيني

41. ايمنعا كَماك س تابّوشت ايغار ايتمرّات
يتعذر الصبر إذا رأيت أخاك في الرضاع يتعذب

3. قصيدة : "أمودو ن موسكو"، 1988. رحلة موسكو، 1988

1. آروسيا لاقدام نغ نوسيتند
يا روسيا، أقدامنا أتت بنا إليك

2. ايمالاس ن توسنا ف لمغريب
الأسبوع الثقافي المغربي

3. آف ايصرف لوزير ن اوكَلّيد
من أجله بعثنا وزير ملكنا

4. نيويد ايموريكَ آويغد لكوتوب
أحضرنا فنوننا، والكتب

5. تاريخ اولا لاصل ايكَان لموفيد
والتاريخ، والمجد الأصيل لارومتنا

6. آس ريغ آتندنفل ياور نخاليض
نريد إيصالها لمن لم يتعرف [على المغرب]

7. ايكَي ن صباح آس لكمغ لحودود
بعد الصبح، وصلنا حدود [الاتحاد السوفياتي]

8. ها دّيوانا غلبنت لمري ن جّاج
حيث الجمارك أقوى من مرآة الزجاج

9. آر كا تزّراي ايركَازن غ لعاداب
تمرر الرجال من السراط

10. اوركَيس اينجم يان مقّار د رّيباب
فلم يسلم من عذابه أي شيء حتى "الرباب"

* * *

11. موسكو نكّا كَيس اوكان خيرلّاه
موسكو، أقمنا فيها ما شاء الله

12. نزرا لبنيانس ايكَاكولّو لبروج
فلاحظنا على البنيان غلبة الأبراج

13. اوركَيس زريغ لقصور ايكَان لجديد
لم أشاهد فيها القصور الجديدة

14. اوركَيس زريغ آيت لمال د لموجود
لم أر فيها أثرياء المال والمتاع

15. آنّيت سكرن رياض آر ايتنزّاه	أو يشيدون رياض التنزه

* * *

16. واخا توسيت أوكيطار س لموجود	لو حملت على الدابة الأثقال
17. ايلاّ تّوب اولا ايروكوتن لجديد	التوب وافر، وكذلك الأواني الجديدة
18. رخّاس زّنزان اي يايت لخاريج	يبيعون للأجنبي بثمن منخفض
19. اولا دّاخيل اور كَيس نزري لضياد	وحتى لمواطنيهم، فليس هناك احتكار
20. لا وصاف اي موسلمن آكَيس نتّمناد	أوصاف المسلمين تتجسد [في معاملاتهم]
21. لما عيشا لاّنت اوكان س لحودود	مستوى العيش عندهم مدروس
22. مدّن اور غنين اور زلضن يان منيد	الناس ليسوا بأغنياء، ولا بفقراء، هم متساوون
23. اوركَيس زريغ ليسراف غوين لحودود	لم أر [مظاهر] التبدير، إنهم منظمون
24. اوركَيس زريغ آركَاز ايفغن صّاواب	لم أر هناك شخصا يخترق القانون
25. اوركَيس زريغ آركَاز ايطف لموجود	لم أر هناك شخصا فاحش الثراء
26. آدّ ايسّودو لميرسيديس لجّديد	يأتي راكبا "مرسديس" الموضة
27. لحديد لّي كَيس، كَان آك يان منيد	وسائل النقل هنا تكاد تتشابه
28. ساحا لحمرا وانّا ايران آيزر لعجوب	الساحة الحمراء لمن أراد أن يشاهد العجائب
29. لقبر ن «لينين» ايكَانيت وين جّاج	قبر "لينين" اتخذ كله من الزجاج
30. كول ماد ايكّان موسكو آرت ايتمناد	كل زائر لموسكو سيراه
31. ايغ نيت ايغي «سربيس» آور ايتّزراب	إذا وقف في الصف في غير تسرع

* * *

32. آروسيا ديس تلاّغ لعاداب	روسيا جحيم بردا
33. آتفل يوتي كَيس آكال ايس ايبيد	الثلوج أكثر تراكما من الأرض

34. هان آصمّيد ايخسان آغ ايزّيكَيز	إن البرد القارس يسري في العظام
35. يان اور ايسّان «لفوتكا» آد ايكَان شرّاب	من لا يشرب "الفودكا" - ذلك النوع من الخمرة -
36. نيغ نيت لسان لگسوت ايكَان جّلد	أو لا يرتدي تلك الملابس الجلدية
37. رانّيت زرين لاعذاب بلا لحساب	فسيعاني من جحيم [البرد] دون الحساب
38. آد اور ايفّوغ س ايسواك آر ايزيكَيز	فعليه أن لا يخرج إلى الشوارع للتنزه
39. ديس كايوجاد لفراش ايكس آصميد	وإنما يلازم فراشه الذي يقيه من البرد

* * *

40. رّخا يوجاد، لفلوس آور نتّمنيد	الرخص موجود، النقود لا نراها
41. عشرين ن واسّ نكّاتن غ لفرح آد	عشرون يوما استغرقتها هذه الجولة
42. اوركَيس زريغ آركَاز ايرا آيّمّا غ	لم أر فيها أي شخص يتشاجر
43. اولا د آكورن اولا راك نيت ايكند	أو يسرق، أو يحاول أن يغشك
44. لحاق ن تمغارت اولاويو اوركَاز	حقوق المرأة، وكذلك حقوق الرجل
45. اوراك بضين غ لقانون لبلاد	لا فرق بينهما في قانون البلد

الفصل الرابع:
تحيين الرموز العريقة

المعجم الرمزي العريق

الأمازيغية الرمزية لغة إبداعية مغايرة للأمازيغية العادية أصلا ودلالة ووظيفة... لها مناهل تستمد منها حمولتها الدلالية. وتملك مقومات خاصة، تؤطر التحاور بها، بالإضافة إلى تلك الخصائص الفنية.. فإن للمتلقين عادات ذهنية يدركون عبرها الدلالات المقصودة رمزيا (أمرير، رموز الشعر الأمازيغ... 2003).

كل ذلك وغيره، مما يؤكد أن الأمازيغية الرمزية ليست في الشعر الأمازيغي مصادفة، ولا تقليدا للمذهب الرمز الذي ظهر في أوروبا أواخر القرن التاسع عشر، بل هي قيمة تعبيرية، يؤكد الإبداع الأمازيغي القديم في كل تجلياته أنها رمزية متوارثة جيلا بعد جيل، منذ نشأتها في زمن بعيد، وتطورت عصرا بعد عصر حتى وصلنا اليوم تراث رمزي غني.

ليست غايتنا في هذا العمل الوقوف عند رمزية شعر احيا، فهو في ذلك ليس استثناء، ولكننا لا حظنا في مشروعه الفني ملاحظة خلاصتها أن احيا عاد في

مشروعه الفني إلى تلك اللغة الرمزية المتوارثة وتفنن في توظيفها شعريا، وبلغ الأوج في الحوارات التي كانت تدور بينه وبين الشاعر لحسن أجماع. وكان كل واحد من الشاعرين آية من ايات الخبرة الغميسة بأسرار جمال المعجم الرمزي الأمازيغي، إلى درجة لزوم الشاعران التعبير الإبداعي الرمزي في مطولات حوارية حتى يبدو واضحا أن المعجم الرمزي في جل الأشعار يطغى على المعجم الصريح.. وكأن الرمز هو القاعدة في الإبداع الشعري، والتصريح استثناء...

إن الجديد الذي نريد الوقوف عنده في رمزية شعر احيا هو كونه ليس مجرد شاعر خبير باللغة الرمزية يوجه أزمتها كيف يشاء، بل نقف عند كونه يتفنن في تجاوز ذلك التملك إلى براعة ذكية تسعفه في تطويع المعجم الرمزي القديم ليوظفه من جديد في التعبير عن أحداث جديدة مثل تلك المباراة لكروية التي انهزم فيها المنتخب المغربي أمام المنتخب الجزائري سنة 1979 بخمسة أهداف. ومثل المظاهرات الصاخبة التي انفجرت في الدار البيضاء سنة 1981، ومثل ذلك الإجراء الضريبي الذي سمي بـ «مراجعة الضرائب» وكيف كان كارثة أفلست كبار التجار..

ولكي نستوعب الأمر جيدا، سنركز على تأويل تلك النماذج الثلاثة، وسنلاحظ كيف يطوع الشاعر المعجم الرمزي القديم ويوظفه توظيفا جديدا في الدلالة على موضوع طارئ جديد فسهل بذلك على المتلقين استيعاب رموزه. وهو شيء يصعب استيعابه بسهولة عند شعراء آخرين من المثقفين الذين يبدعون رموزا جديدة يصعب على الذهنية الأمازيغية استيعابها بيسر، ولأنها انفصلت عن "المناهل" الرمزية المعهودة.

1. تحيين معجم رموز الكرة

أ. سببه مباراة كروية بين المغرب والجزائر :

في أواخر شهر دجنبر سنة 1979، وأوائل شهر يناير سنة 1980 سيطر على المجالس حديث انهزام المنتخب المغربي لكرة القدم، أمام نظيره المنتخب الجزائري، برسم إقصائيات كأس افريقيا للأمم، في مبارتي الذهاب والإياب بحصتين ثقيلتين، فتم بذلك إقصاء المنتخب المغربي من النهائيات.

صادف تلك الأجواء الرياضية المتوثرة، إقامة حفل عقيقة في حي بنجدية بالدار البيضاء، وأحضر مقيمها الشاعرين الشابين الشهيرين يومئذ بالثنائي «إحيى وأجماع» لينشطا بحواراتهما الشعرية لوحات فن أحواش الذي يترقب الضيوف إقامة سهرته بعد تناول العشاء، على العادة.

خلال احتدام إحدى أجود اللوحات الفنية في «أحواش» تلك العقيقة، وبمجرد أن أنشد الشاعر احيا البيت الذي بدأه بلفظة «تاكورت» ـ مباراة كرة القدم ـ أدرك

الجمهور أن الفرجة الشعرية مضمونة، وأنهم سيتابعون بحماس احتدام حوارات شيقة، شأن حماس احتدام مباراة كرة القدم بين المنتخبين الجارين المغرب والجزائر.

سيبلغ التطابق مدى التماهي والتشاكل بين حماس «المباراة الكروية» وبين حماس «المحاورة الشعرية» حين يتفطن الجمهور إلى أن الشاعر احيا سيمثل دور أحد الفريقين الكرويين، وسيطبق في لعبة الشعر خطة كروية هجومية يحتفظ فيها أكثر بالكرة ـ الكلمة الشعرية ـ مع التفنن المثير للإعجاب، لذلك ستظهر مقاطع شعره أطول من مقاطع الشاعر أجماع في البناء العام للحوار.

في مقابل ذلك الفريق سيمثل لحسن أجماع دور الفريق المنافس الذي سيطبق في لعبه طريقة يكسر بها خطة خصمه بالهجومات المضادة الخاطفة الشديدة القوة والتركيز، لذلك ستظهر مقاطع شعره قصيرة جدا، وموحية أكثر.

بالإضافة إلى تلك الخطة المشوقة تفنن الشاعران معا في حيلة إبداعية أخرى، تشد الجمهور لمتابعة الحوار لحظة بلحظة. وتتجلى تلك الحيلة في الإيحاء المستمر بأنهما مهددان بالاعتقال بعد كل بيت انتقادي، وهما يوحيان إلى أن مصدر خوفهما من الاعتقال هو كونهما تفطنا ـ بعد فوات الأوان ـ إلى أن من بين ضيوف حفل تلك العقيقة، يوجد بعض المسؤولين من رجال السلطة الذين لا شك أنهم سيصدرون الأمر باعتقال الشاعرين متلبسين بتهمة الرمز بالانهزام في كرة القدم إلى أمور شديدة الحساسية.

حدث في حفل تلك العقيقة أن قام أحد الضيوف بالتسجيل الصوتي لذلك الحوار الساخن. وسيتسرب شريطه المسجل بعد ذلك، لتتسارع وتيرة استنساخه بشكل مذهل، تواكبها إشاعة اعتقال ومحاكمة الشاعرين، فتكاثرت نسخ الشريط، وتهافت الناس على سماعه في المدن والقرى... سهلا وجبلا... داخل المغرب، بل وخارجه حيث الأمازيغيون شرقا وغربا...

من المفارقات التي لا نستغربها في مجال مصادر الشعر الأمازيغي، أننا اليوم، وبعد مرور ثمان وعشرين سنة على إبداع تلك المحاورة الشعرية، وما سبق أن عرفته من شهرة طنانة، وذيوع في الآفاق.

رغم كل ذلك ستصير تسجيلاتها في يومنا هذا من المصادر الصوتية المفقودة، إلى درجة بحثنا عنها، وبحث معنا الشاعران، وكل من يعرف أننا عنها باحثون دون جدوى.

رغم ذلك ننتظر مفاجأة ظهور نسخة أو أكثر بعد نشر هذا الكتاب، وفي انتظار ذلك، نحرص اليوم على ألا يضيعَ متن شعر تلك المحاورة، كما ضاع تسجيله الصوتي، لذلك قمنا بجمع الشاعرين في الدار البيضاء، وكتبنا عنهما نص الحوار من فم لأذن، باللفظ نفسه والترتيب ذاته، وعدد الأبيات الخاصة في ذلك الحوار بمباراة كرة القدم ورمزياتها.

لم نكتف بهذا، بل ارتأينا ضرورة القيام بشرح ذلك الشعر وتأويل الرمزيات التي اكتسب بها شهرته وقيمته يومئذ. لأننا إن لم نفعل، سيأتي بعدنا من يعثر على النص، ويقرر - عن جهل - أن شعره مجرد وصف بسيط لانهزام المنتخب المغربي لكرة القدم.

ب. نص الحوار الرمزي(*)

احيا

1. تاكورن، ضّوراد آفلان تحوكا ياغ
2. لمغاربا آگلّيدنسن آرلموكالّيف
3. وانا د كاتنماكّارت آرسنت آلاّن

---

*. لم نرفق هذه النصوص بالترجمة الحرفية لأننا سنورد معانيها بوضوح كاف في ثنايا تأويل الرموز.

4. خمسا ن لبيون ايلاّ كَيس ما ايتّيني يان

5. ياك اورد رّشوا آد ايكشمن لاّعيبين

أجماع

6. تاكورت ن اوضاراد اورآسنت نسّن يات

7. مراد أحواش نكّي د احيا راتن سمسرغ

احيا

8. لمغاربا زرين غ تركَازت اورت سول لكمن

9. خمسا ليترو ن شرّاب آرتناك سّان اي يان

10. غين آغ كولوطرزانت لماصاليح نغ

11. لجازاير ايحيّيل د ايركَازن علّمنين

12. ياويد سرك ضّيد آيوون قنّ ايمي نّون

13. آكّاشا طرغ ايتيدان سول قّا مانين

أجماع

14. نكّي باعدا آمزوغ اينو اوراون سلاّن

15. ايغ ايفّولحال لكَيد ايخشن سكر فلاس

احيا

16. اورنكَي بلاوابيبا ايغاك كشمغ آكال

17. ضّاعيف آنكَا دار ربي د ماليك لحاسان

18. لان ايركَازن غيّد دان والانين أوّال

---

*. لتأويل هذا النص لابد من الإشارة إلى أننا سنتدرج بالانتقال من تقرير المعنى الظاهر الجلي، لنصل على هديه إلى المعنى الرمزي الخفي، ونحن نفعل ذلك نستحضر مقومات الرمزية الأمازيغية، وعادات الإبداع الشعري وإنشاده، والعمليات الذهنية التي يواكب بها المتلقون تلك الرمزيات، وتأويلها.

هكذا سنتابع بداية الشاعر احيا للحوار الشعري على عادة الشعر «ايماريرن» الذين يحرصون على جعل مطالع شعرهم تشد الحاضرين وتشوقهم إلى المتابعة، وفهم المقاصد.

19. اورّاد آدجين آزازو ن يان آيي سيحلن

ت. تأويل رموز الحوار(*) :

تعمد الشاعر التشويق بالإيحاء إلى ظروف العلاقة بين انهزام المنتخب المغربي لكرة القدم أمام المنتخب الجزائري، وبين الفشل في تدبير الشأن العام في مختلف المجالات، وانعكاس ذلك سلبا على المجتمع المغربي.. فقال الشاعر احيا :

1. تاكورن، ضّوراد آفلان تحوكّا ياغ
2. لمغاربا آگلّيدنسن آرلموكالّيف
3. وانّا د كاتنما گارت آرسنت آلّان
4. خمسا ن لبيوت ايلاّ گيس ما ايتّيني يان
5. ياك اورد رّشوا آد ايكشمن لاّعيبين

يعبر البيت الأول بصريح اللفظ عن مدى عمق تأثر جميع المغاربة بالانهزام الشنيع لمنتخبهم الكروي الجديد، ليأتي البيت الثاني مؤكدا على أن التدمر عم جميع المغاربة بدءا بالاستياء الشديد للملك إلى المكلف ـ المقدم ـ في أحياء مدن وقرى كل القبائل.

البيت الثالث يذكر بأن تلك الهزيمة أبكت كل الذين صادفهم الشاعر، لأن الانهزام بخمس إصابات، يبدو غير بريء، كما يقول البيت الرابع.

لكل ذلك تساءل الشاعر في البيت الخامس والأخير من المقطع قائلا ما معناه «ترى ألم تكن الرشوة هي التي خذلت اللاعبين ؟».

الجمهور الأمازيغي المتذوق للشعر الرفيع، يدرك أن هذا المقطع الشعري لا يقصد به الشاعر معناه الحر في الظاهر، أي الانهزام في كرة القدم، بل سيكتشف أن الشاعرين تفننا في تحيين الرمز بذلك الانهزام الكروي، ليمررا عبره انتقاد لفشالات عديدة في مجالات حساسة.

بالإضافة إلى تلك الرمزية العريقة فإن اختيار الشاعرين الحديث عن الهزيمة الكروية فيه استثمار نفسي لحديث المجالس، وانشغال الناس وتأثرهم الشديد بتلك النتيجة الصادمة. فكان ذلك الاختيار من أجود العناصر النفسية الجديرة بأن تستقطب الأسماع، وتحفز الأذهان لمتابعة أطوار المقابلة الشعرية، في أجواء مقابلة كروية دولية قارية وما تحبل به من المعاني التاوية.

انطلاقا من كل ذلك، سننظر إلى المقطع نفسه من زاوية «اللغة الأمازيغية الرمزية» المستقلة عن «اللغة الأمازيغية العادية»...

لنتأمل كلمة «تاكورت» في أول البيت من المقطع، لندرك أن الشاعر سار على عادة القدماء في الرمز بنتيجة مباراة كرة القدم إلى نتائج ممارسات سياسية أو إدارية تنعكس نتائجها إيجابا أو سلبا على المجتمع. ويأتي البيت الرابع ليؤكد الأمر بالإشارة إلى أن التسجيل المتتابع لأخطاء المسؤولين المتعددة الرامز إلى تعددها بكثرة «الأهداف» الكروية التي دخلت شباك المنتخب المغربي، وهي خمس إصابات. الفكرة التي سيبني عليها الشاعر تساؤله في آخر المقطع حين يسأل : ألم تكن الرشوة هي التي خذلت اللاعبين ؟

بمجرد ذكر الشاعر احيا «الرشوة» باللفظ الصريح، والرمز باللاعبين إلى آخذيها، سيدرك منافسه الشاعر لحسن أجماع خطورة ما يرمي إليه محاوره، لذلك سيحاول أن يرده، ويثنيه قبل أن يتورطا معا في انتقاد ما ترمز إليه «الرشوة» ذاتها من أنواع الفساد، وانعاكساتها السلبية على المجتمع، لذلك سارع أجماع إلى التخلص من الورطة بقوله :

6. تاكورت ن اوضاراد اورآسنت نسّن يات
7. مراد احواش نكّي د ايحيى راتن سمسرغ

في سياق تطابق، وتماهي رمزية المباراة الكروية، مع المباراة الشعرية، سيكون البيت الأول من البيتين، مراوغة شعرية، في هجوم مضاد ينبه به الشاعر الحاضرين إلى أن محاوره احيا لا يتحدث عن الانهزام الكروي، ولا عن التأثر العميق للجماهير الرياضية، ولا يقصد غضبَ الملك على الفريق الكروي، بل إن الشاعر يرمز بكل ذلك إلى أمور أخرى حاول إقناع محاوره بالابتعاد عن تناولها في هذا الحوار الشعري، لأنها من اختصاص المسؤولين السياسيين المعارضين للحكومة ـ مثلا ـ وليست من اختصاص رجال الإبداع الشعري.

صاغ الشاعر تلك الفكرة في صورة كاريكاتورية مرحة، باعترافه فيها بأنه هوومحاوره من الشعراء فقط، ولا معرفة لهما بفنيات وتقنيات اللعب بالكرة. ثم أضاف ما يضحك السامعين ويبهجهم حين قال : لو كان الإبداع في لعب كرة القدم يشبه اللعب بالكلمات في إبداع شعر حوارات أحواش، لو كان الأمر كذلك لكان الشاعران : أجماع واحيا وحدهما كافيان لمواجه المنتخب الجزائري لكرة القدم، وسيقهران كل لاعبيه بالأبيات الشعرية الهجائية حتى يضطر كل بطل جزائري لمغادرة الملعب هروبا من الهجاء اللاذع للشاعر أجماع وحده «راتّن سمسرغ» سأطردهما.

شدة وطأة هذه الصورة، وقوة دلالتها في أصلها الأمازيغي، حفزت الشاعر احيا للمبادرة إلى الانقضاض على الكلمة، وكأنه ينقض على الكرة ليبدأ هجوما جديدا يسيطر فيه على اللعب الإبداعي أكثر فقال :

8. لمغاربا زرين غ تركَازت اورت سول لكمن

9. خمسا ليترو ن شّراب آرتناك سّان اي يان

10. غينّ آغ كولّوطّرزانت لماطاصاليح نغ

11. لجازاير ايحيّيل د ايركَازن علّمنين

12. ياويد سرك ضّيد آيوون قنّ ايمى نّون

13. آكّاشا طرغ ايتيدان سول قّا مانين

صار واضحا أن البيت الأول من هذا المقطع متعدد المقاصد، فقد يعني مجرد الحديث عن بعض أسباب الانهزام الكروي يومئذ، وقد يتضمن معنى آخر في سياق كرة القدم المغربية، وتاريخ أبطالها ومنتخباتها التي حققت إنجازات كروية عالمية رائعة في التظاهرات الدولية السابقة، عجزت عن مثلها تشكيلة المنتخب المنهزم سنة 1979. ستصير تلكم المعاني متجاوزة إذا تم تأويل رمزيات لعبة كرة القدم لنفهم أن أول كلمة في أول بيت المقطع كلمة «لمغاربا» تعني عموم المواطنين وخاصتهم أي أنها لا تقتصر على لاعبي منتخب كرة القدم وحدهم.

ولما كان باقي البيت الشعري يشير إلى المنجزات الباهرة التي حققها المغاربة في الزمن الماضي، فإن المقصود يتجاوز منجزات أبطال كرة القدم إلى منجزات مشاهير أعلام المغرب في الفكر والنضال والتجارة والفن والسياسة والمقاومة.. وهلم جرا في تلك المجالات عبر التاريخ. وهذا يعني أن الأمجاد الكروية المشار إليها هي رمز لمفاخر المغاربة، أفرادا وجماعات ودولا، عبر الأجيال والعصور.

عندما سننتقل إلى البيت الثاني في المقطع المبدوء بقوله «خمسا ليترو..» - خمس لترات - سنجده بدوره صريح القول في إخبارنا بأن كل شخص يحتسي خمس لترات من الخمرة.

إذا اكتفينا بالفهم العادي لهذا الخبر في إطار انهزام لاعبي المنتخب المغربي، فإننا سنفهمه باعتباره إشارة من الشاعر إلى إشاعة كانت تقول : إن انهزام لاعبي المنتخب المغربي، وبتلك الحصة الثقيلة من الأهداف، انهزام يعود سببه إلى إفراط اللاعبين المغاربة في تناول الخمرة، ودخولهم المباراة ثملين...

لكننا إذا انتقلنا من ذلك المعنى الظاهر، باحثين عن المعنى الرمزي للبيت نفسه، فإننا سنقف عند العدد «خمسة» باعتباره من الأعداد الرمزية المشهورة في الشعر الأمازيغي القديم، وفي صدارتها : ثلاثة، وخمسة، وسبعة، وتسعة، وعشرة، وخمسين، و«ست وستن»، ومائة وألف..

ولما كان لكل عدد من تلك الأعداد رمزيته، فإننا سنلاحظ أن الشاعر اختار الرمز بالعدد «خمسة» دون غيره باعتباره هو أكبر عدد من الأهداف التي دخلت شباك اللاعبين المخمورين. وهذا يعني أنهم دنسوا بذلك القدسية الأصيلة التي ينهلها العدد من قدسيات أركان الإسلام الخمسة، والصلوات الخمس، ومن وظيفة الخمسة في «الخميسية» التي تبعد النَّحس، وتجنب العين، وتبطل السحر، والحسد، وشر الخلق..

كل تلك المعاني المقدسة، سيدنسها لاعبو المنتخب سنة 1979 بإضافتها إلى «الخمرة» التي ترمز أصلا إلى كل ما يوبق المجتمع ويفسده.

بالإضافة إلى ذلك سيأتي البيت الآخر ليعزز تلك المعاني ويقويها حين يقول :

غين آغ كولّو طّرزانت لما صاليح نغ.

نجد في أول البيت اسم الإشارة الأمازيغي «غين» بمعنى «هناك» أي أن البيت يقول «هناك ضاعت كل مصالحنا» فتعود الإشارة على ما قبلها في المقطع الشعري. بالإضافة إلى ذلك سنجد في التركيب الصرفي لآخر البيت نفسه عبارة «لما صاليح نغ» - مصالحنا - التي ألحق بها الضمير الأمازيغي «نغ»، ليبعدها عن العودة على «مباراة كرة القدم» وحدها، ويجعلها تعود على «المغاربة» في بداية المقطع الشعري كله، أي مصالح المغاربة كلهم، وليست مصالح لاعبي كرة القدم وحدهم، المنهزمين أصلا. وحتى لو انتصروا في مباراة كرة القدم، فلن يكون ذلك إلا كجزء صغير من كل «مصالحنا» نحن المغاربة.

هذا المعنى العام لـ «مصالحنا» نحن المغاربة جميعا، من المعاني التي يجب أن نستحضرها بتمعن ونحن نتابع تتمة الحوار الشعري حيث سيقول :

- لجاز اير ايحيّيلد ايركازن علّمنين

- يا ويد سرك ضّيد آون قّن ايمي نّون.

إذا اقتصرنا ـ كالعادة ـ على فهم هذ الشعر فهما كرويا، سندرك أن البيت الأول يخبرنا بأن الفريق الوطني الجزائري اختار نخبة من اللاعبين الممتازين، ودربهم تدريبا جيدا.

لكننا حين ننتقل إلى البيت الثاني ستؤدي بنا بعض قرائنه إلي ترجيح ورود المعنى الرمزي، ومن تلك القرائن نذكر :

- القرينة الأولى :

استعمال الكلمة الأمازيغية «ضّيد» لا يستقيم به معناها الحقيقي مع منطق الروح الرياضية، لأن كلمة «ضّيد» تعني في الأمازيغية ذلك الشخص الذي ينازعك حقا من حقوقك المشروعة بغير وجه حق. وهو المعنى الذي لا يمكن فهمه كرويا، لأن الحق يزكيه تنقيط الانتصار وبروح رياضية عالية..

- القرينة الثانية :

استعمال الشاعر في آخر البيت الثاني ذاته، عبارة «آون قّن ايمي نّون» ـ أي «سيغلقون فمك» وهو تعبير يوحي بالعنف والتهديد وكأنه يقول للمغاربة خاصة بأن الجزائر سيأتيكم بخصم عنيد يسلبكم حقكم المشروع رغما عنكم. وكل هذه المعاني بعيدة عن الروح الرياضية.

- القرينة الثالثة :

قرينة معجمية : هي أن استعمال الشاعر اسم «الجزائر» يقصد به «المكان» في حين لا يستعمل في مقابله المكاني اسم «المغرب» بل يستعمل مقابل ذلك المكان ـ الجزائر ـ صيغة «المغاربة» للدلالة على «المواطنين الساكنين في وطنهم».

هكذا نصل من جُماع تلك القرائن، وغيرها إلى أن المباراة بين «الجزائر» كمكان، وبين «المغاربة» كمواطنين، ليست مباراة بين شعب وشعب، بل بين «مكان» و«شعب» وكأن الشاعر يتفادى التقرير والتصريح باسم المكان الذي هو «الصحراء المغربية التي هيأ لها «الجزائر» - المكان - وليس الجزائر الشعب.

إذا، الجزائر «المكان»، هيأ رجالا مدربين : أي محاربين من نوع «ضّيد» أي الذين ينازعون الشعب المغربي حقه في مكانه - الوطن - ألم نصل إلى أن المقصود هو الرمز إلى خصوم المغاربة في وحدتهم الترابية.

هكذا لم يعد خافيا أن الإشارة في البيتين، تخص - ليس الشعب الجزائري - ايدزايرين - بل المسؤول الجزائري الذي هيأ خصوم الوحدة الترابية المغربية تهييئا ماديا ومعنويا ليواجه بهم المغرب عسكريا في الصحراء ميدانيا، وفي المحافل الدولية سياسيا.

بعد تدرج الشاعر في أبيات هذا المقطع، سينهيه بنصح نفسه قائلا :

- آكّا شاطرغ اي تيدا ن سول قامانين.

ظاهر البيت يحذر فيه الشاعر نفسه، ويوصيها بـ «المزيد من اليقظة، والاستعداد لكي يفوز في تلك الباقيات» في الزمن الآتي..

رغم ما يبدو من وضوح هذا الكلام، فيصعب علينا أن نعرف منذ الوهلة الأولى، ماذا يقصد الشاعر بـ «الباقيات» (تيدان... قامانين). فإذا بدأنا بحصر معناها في مدلول ظاهر اللفظ كرويا، سيكون المراد بـ «الباقيات» هو المباريات الباقية التي سيعوض فيها المنتخب المغربي بانتصاره المرتقب ما سبق أن فقده بانهزامين متتاليين في مبارتي الذهاب والإياب الماضيتين.

أما إذا تجاوزنا ذلك الفهم الكروي المستبعد، وانتقلنا إلى التأويل الرمزي الممكن، فسنفهم نصيحة الشاعر لنفسه بالمزيد من اليقظة والاستعداد لكي يتفوق إبداعيا على محاوره في «الباقيات» من زمن الحوار الشعري.

أما إذا كان السياق هو الرمز بالانهزام في المباراة الكروية إلى نوع من أنواع الفساد... فإننا سنفهم أن المقصود بـ «الباقيات» هي تلك الآفات التي تعرقل السير العادي لمصالح المواطنين من رشوة، وزبونية، ومحسوبية داخليا، وفي أخطاء إدارة الصراع حول الصحراء في وجه أطماع الجزائر خارجيا. ويبدو أن هذا المعنى الأخير هو الذي يرمز إليه الشاعر، لذلك سيقاطع محاوره خوفا من سوء عاقبة تلك الجرأة، لذلك ابتدع فكرة سل بها شعرته من العجين حين قال في بيتين مركزين :

14. نكي باعدا آمزوغ اينو اوراون سلّان

15. ايغ ايفّو لحال لكَيد ايخشن سكر فلّاس

يتحدث الشاعر في البيت الأول عن نفسه قائلا «أنا شخصيا لم تسمعك أذناي» وهذه الصيغة من التعابير الشائعة الاستعمال في أصلها النثري «اوراك ايسلا اومزّوغ اينو» - لم تسمعك أذني - وتستعمل عند سماع شخص من غيره كلاما يتشاءم به فيتم النطق بتلك العبارة، لإبعاد الشر وكان شيئا لم يسمع و لم يقل.

هكذا يختم الشاعر احيا ليعطي الانطباع الراسخ بأنه يعرف ما يأتي وما يدر. وكأنه يتساءل : ما المانع من انتقاد ما سوى المقدسات المغربية سواء في انتقاد السياسة والسياسيين ؟ وما العيب في أن يرمز الشاعر بفريق كرة يقدم إلى الفريق الحكومي ؟ وما الجريمة في التنديد بالرشوة وكل أشكال الفساد والانحلال والانحراف ؟

يبدو أن الشاعر أجماع تعمد اللجوء إلى تلك القولة ليبرئ بها نفسه أمام بعض رجال السلطة الذين يعنيهم من ضيوف الحفل الذين يخاف أن يصدروا أمرا باعتقاله، إلا إذا اقتنعوا ببراءته وحرصه الدائم على الجنوح إلى السلم.

وفي كل الحالات، فالشاعر (أجماع) لا يشك في أن محاوره (احيا) سيعتقل، ولا يفصل بينه وبين الاعتقال سوى امتداد السهرة التي سيلقى عليه القبض فيها قبل انبلاج الصباح - «ايغ ايفّو لحال لكيدا ايخشن سكر فلّاس» -.

بمجرد ما سمع الشاعر احيا ذلك البيت المشحون بالتهديد والتخويف سيرفع صوته الرنان منشدا بكل شجاعة، شعرا تنفس به الجميع الصعداء.. حيث قال :

16. اور نكّي بلا وابيبا ايغ آكّ كشمع آكال

17. ضّاعيف آنكّا دار ربّي دماليك لحسان

18. لاّن ايركّازن غّيد دان والانين أوّال

19. اورّاد آدجين آزازو ن يان آيي سّيحلن

يعترف الشاعر في البيت الأول بأنه إذا قورن بعمالقة النضال السياسي فسوف يبدو مجرد باعوضة، وإن تم اعتقاله أو حتى وإن أقبروه.

بعد ذلك سينتقل في البيت الذي بعده، ليكشف عن سر شجاعته رغم ضعفه، حين يصرح بوضوح تام «أنه ليس إلا مخلوقا ضعيفا أمام عظمة الله، وليس إلا خادما مطيعا لملك البلاد الملك الحسن». وهو بالبيتين يكشف عن سر شجاعته ومصدرها الذي هو كون كل شيء هدف لنقده الشعري باستثناء ما يعرف أن انتقاده سيغضب الله، أو سيخدل به ملكه.

أما البيتان الثالث والرابع من المقطع فكلاهما يبلور الفكرة التي يبعد بها الخوف عن محاوره (أجماع)، والمتعاطفين مع الشاعرين معا، لذلك قال في البيت الأول : «هنا يوجد رجال من صناع القرار»، ويقصد به أن حضورهم لا يجب أن يفهم خطأ ـ كما فهمه أجماع ـ على اعتباره مصدر الخوف من الاعتقال، بل في حضورهم اطمئنان مطلق، وذلك ما يشرحه في البيت الأخير الذي يقول عن أولئك الرجال «لن يتركوا ثقل أي كان يرهقنا» والمقصود «بالثقل» الوشاية الكاذبة والإيذاء، أي أن حضور رجال السلطة والقرار، ومتابعتهم أشواط المباراة الشعرية، مكنهم مباشرة وحضوريا، من استيعاب رمزيات المعاني الرفيعة، والتي لا يوجد في جرأتها ما يسيء إلى المقدسات المغربية التي لا تعتبر الممارسة السياسية، من بينها.

أليست الكرة في الذهنية الأمازيغية : رياضة، وشعر، وسياسة ؟

أجل إنها كذلك. والعبرة هي أن التعادل فيها لا يجدي نفعا، والانهزام إن كان كرويا، فالرمز به لا يدل بالضرورة على الفشل، بل من دواعي الانتصار لكن ليس في الكرة، بل في الباقيات، الآتيات في المجالات المتعددة.

فحذار، إن في الانهزام الكروي إقصاء لفريق كروي وطاقمه وكفى، أما الانهزام في غيره فكارثة تحل بالوطن كله ـ لا قدر الله ـ.

2. تحيين معجم رموز الجحيم

أ. سببه : المظاهرات الصاخبة في الدار البيضاء، 1981 :

بعد مرور ربع قرن من الزمن على الأحداث الدامية التي هزت مدينة الدار البيضاء، يوم 20 يونيو 1981 م، تأسست في شهر مارس سنة 2006 جمعية ضحايا تلك الأحداث، فنظمت في يوم 20 يونيو 2006 م، وقفة احتجاجية، ومسيرة سلمية أمام مقر عمالة البرنوصي على الساعة السابعة والنصف مساء تخليدا للذكرى الخامسة والعشرين.

والجدير بالإشارة أن «هيئة الإنصاف والمصالحة» كشفت عن وجود مقبرة جماعية لضحايا تلك المظاهرات في مقبرة بتكنة الوقاية المدنية بالدار البيضاء، منذ سنة 1981. وقد زاد «المنتدى المغربي، من أجل الحقيقة والإنصاف» بأن ضغط على وزارة العدل لكي تفتح تحقيقا حول تلك المقبرة.

الشاعر الأمازيغي، البيضاوي، إحيى، عاين ضراوة تلك الأحداث العصيبة، فوصفها في قصيدة أمازيغية عثرنا عليها مكتوبة بخط يمين مبدعها، في ورقة صفراء.

وصلنا ذلك النص الشعري، الجدير بأن يسمى «جحيم الدار البيضاء 1981» كما هو مفهوم من أول أبياته، وصلنا سليما من بين تراث شعري كثير، سمعنا بعضه عن تلك المظاهرات في زمنها يومئذ. ولكن يبدو أن عدم تدوينه، ونشره، أضاعة جملة وتفصيلا. ورغم ذلك يبقى الأمل في إمكانية ظهور بعض الأشعار، بعد نشر هذه الدراسة، وخاصة ظهور ما قد يكون سجله المهتمون بجمع روائع الشعر الأمازيغي ضمن ما سجل في (أشرطة كاسيط)، بل إننا لا نستغرب أن يباغتنا ظهور شعر مفيد يتذكره مبدعوه، وخاصة من أولئك الذين يقيمون في الدار البيضاء، وعايشوا أحداثها. وقد نشر الشاعر محمد مستاوي قصيدة ركز فيها على تلك اللحظة الرهيبة التي حاصره المتظاهرون في سيارة بلدينا الأستاذ محمد بدري، ولولا معرفة بعض المتظاهرين بالرجلين مستاوي، لقلبوا السيارة رأسها على عقب (مستاوي، اسايس، 42)...

ب. النص الرمزي :

1. يان واسّ غ ووسّان ن ربي رزمن لباب
2. ن جاهنا مازريغ نّ لعاداب
3. أدّار لبيضا توسيمت لباروض
4. أفوس ايسرغاكون آيخف لّوقيد
5. ألبرنوصي غلبن اوكان جاهنام
6. ايجدر لحديد، ايرزاجّاج د اوكشوض
7. ايفكا ربّي لارواح ايخشن غاكاد

8. هان تيكَمي ن اوركاز اورات ايراز
9. كولّ مات ايخاصّان ايرا آكَيس ايتّازّال
10. ماف تلّا تازيط ماف ايلّ غونشكاد
11. ايمّاغ سّوق لا عجاج ايسكر وايّاض
12. كويان دماف ايمّا غ أرت ايتمناد
13. ايلّا كرا آد تاكورن كاف ايسكر غاكاد
14. ايلاكرا أكّاتيلي لفيتنا أف ايزّيكَيز

ت. تأويل رموزه :

في سياق عادات الاندماج مع الشاعر، وتأويل «الفأل» في أول مطالع الشعر، وإن كان بيته الأول يبدو لأول وهلة عاريا من مقومات الشعر خلا الوزن.

في سياق ذلك نتأمل أولى الجمل الشعرية التي تغنى بها الشاعر احيا في قصيدته، «جحيم الدار البيضاء 1981» حيث قال :

1. يان واسّ غ ووسّان ن ربي رزمن لباب.

يبدو هذا البيت الشعري كله، لغير العارفين بعادة «الفأل» في الشعر الأمازيغي مجرد جملة مركبة لتقرر أنه «في يوم من أيام الله، فتح الباب». فهذه الجملة الشبيهة بتلك الجملة المبتذلة التي يتدرب بها صغار التلاميذ على كتابة الإنشاءات في المرحلة الابتدائية قائلين «حدث في يوم من الأيام...» ثم يحكون ما حدث.

نعم، إن تلك البساطة الفنية سرعان ما ندرك أنها في عادات تأويلها «فألا»، هي في المطالع الشعرية من الآيات الابداعية الشديدة التأثير، ليس بالصياغة، والوزن، بل بما توحي به من بديع ما ستكتشفه الذهنية من مكنون أسرار ما يسمى في الأمازيغية

الرمزية بـ «المناهل الرمزية» التي يستمد منها معجم ذلك الشعر سحر بيانه، وخاصة «مناهل رموز» ألفاظ الزمن، والتوقيت، والأيام، والتواريخ...

أجل، سنكتشف فعلا أن يوم 20 يونيو، تاريخ اندلاع تلك الأحداث المتشائمة، تاريخ يوافق يوما عريق الشهرة، عميق الدلالة، وليس عاديا في دورة السنة الفلاحية، لذلك يحرص الجميع على ضبط يوم حلوله، باعتباره سيكون هو تاريخ آخر يوم ينتهي به فصل الربيع، وفي الآن نفسه، سيفضي غده إلى 21 يونيو الذي يعتبر فاتح فصل الصيف...

أجل، إن اندلاع المظاهرات بين نهاية فصل الربيع وبداية فصل الصيف «فأل» التشاؤم، وليس للتفاؤل الحسن. لأن ما حدث من فتنة وخراب وموت لا يطابق رمزية الأعمال السعيدة المباركة في فصل الصيف المقبل، من أشغال جمع المحاصيل الزراعية، ومن جني ثمار الأشجار، وإقامة الاحتفالات الصيفية البهيجة وفي صدارتها حفلات الزواج.

إن التشاؤم بتلك الأحداث آت من «المناهل الرمزية» المشؤومة صيفا : مثل ارتفاع الحرارة إلى درجات مرتفعة جدا، فيختنق الجو، وتذبل الأزهار، وتيبس الرياحين، وتجف مياه السواقي، وتنضب العيون، وتغور الآبار... وقد تحترق البيادر، وتندلع النيران في الغابات والمراعي...

إن لكل آفة من تلك الآفات رمزياتها وعلى سبيل المثال : رمزية الحرارة المفرطة التي ترمز في الأحداث الرهيبة إلى بلوغها درجة إطلاق النار، وسقوط الضحايا...

هكذا نشعر بخطورة رمزية اندلاع مظاهرات الدار البيضاء بين يومين حافلين بالرمزيات لاندلاعها بين آخر يوم وبين أول يوم لفصلين لهما من الرمزيات ما قد يبلغ حد التناقض تفاؤلا وتشاؤما.

في اتجاه التشاؤم العام ينساب الذهن نحو الجزئيات التشاؤمية للجملة الأولى من البيت الثاني :

2. "رزمن لباب ن جاهنّاما...» - فتح باب الجحيم - ...

هذا التعبير يستمد رمزيته من المعتقد الشائع الذي يقول بأن الأيام الصيفية التي ترتفع فيها الحرارة كثيرا في الدنيا، هي أيام خاصة في الآخرة، بفتح باب الجحيم كي يتنفس قليلا نحو الدنيا، وذلك يعني أن أدنى زيادة في التنفس عن حده المألوف، كافية لإحراق العالم..

إذا استحضرنا كون لفظ «الدونيت» - أي الدنيا أو العالم، لفظ يرد في الأشعار الأمازيغية ليرمز به الشعراء إلى «بلاد المغرب» (أمرير، رموز الشعر، 2003). إذا تفطنا إلى تلك الرمزية، سنكتشف كيف أن التنفس الرمزي للجحيم صوب الدار البيضاء، هو تهديد لكل «الدنيا» - رمز المغرب - وأن درجة الحرارة الرمزية ارتفعت إلى درجة المرموز إليه : إطلاق النار على المتظاهرين في يوم غده فاتح الصيف 21 يونيو 1981.

3. آدّار لبيضا توسيمت لباروض

4. آفوس ايسّرغا كون آيخف لّوقيد.

يضم البيت الأول صورة بلاغية تجعل مدينة الدار البيضاء شخصا حمل سلاحه، مستعدا للقتال. وفي البيت الثاني، سيرفع الشاعر من مستوى البلاغة إلى مستوى الرمز في قوله «اليد هي التي أشعلت رأس عود الثقاب»، حيث نجد أن «اليد» - آفوس - و«عود الثقاب» - لوقيد - رمزان يكمل أحدهما دلالة الآخر.

انطلاقا من ذلك نقوم بتأويل رمزية «آفوس» - اليد، وننتقل بالذهن إلى البحث في «المناهل الرمزية» لذلك العضو الجسدي، فنجد المناهل لا حصر لها... ولكي لا نبقى تائهين بين تعدد تلك «المناهل الرمزية»، سنقسمها إلى القسمين الكبيرين حيث الرمز إلى أحد المحظورين الجنس أو السياسة، لذلك نبحث في : مناهل الشعر الغزلي، وفي مناهل الشعر السياسي.

ولما كان موضوع قصيدة «جحيم الدار البيضاء 1981» لا يدخل في مجال رموز القسم الأول، فإن ذهننا سيتوجه مباشرة إلى المناهل السياسية، لنلاحظ فيها أن لفظة «آفوس» ـ اليد، لم تستمد رمزيتها مباشرة من المعنى اللغوي الدال على عضو من أطراف الجسد، ولا معناه الاصطلاحي الخاص بالقرابة الأسرية، وشجرة الأنساب، بل اقتبس رمزيته من المعنى الاصطلاحي الدال في النظم التحالفية الأمازيغية العريقة على روابط الأحلاف الكبرى بين القبائل.

هكذا وظف الشاعر مصطلح «آفوس» ـ اليد، ليرمز به إلى «الحزب السياسي».

إذا عدنا إلى الجملة الثانية المكملة لمعنى البيت كله، فسيسهل تأويل رمزها «عود التقاب» في سياق العمل السياسي، لنفهم أن المقصود به هو الجهاز الفعال، الذي يعتمد عليه «آفوس» ـ اليد أي «الحزب السياسي» في مجال الدعوة إلى الإضراب، والوقفات الاحتجاجية والمسيرات السلمية، فلا يخفى أن «عود التقاب» هو رمز دال على «النقابة» التي دعت إلى إضراب عام، سرعان ما تطور إلى مظاهرات صاخبة، ولما انفلت بها الأمن والنظام تدخلت الدولة برجال الأمن والجنود... وتم إطلاق الرصاص، فسقط كثير من الضحايا...

استمر الشاعر احيا في وصف تلك الأحداث موظفا أسلوب الإشارات المركزة، عندما أعطى نموذجا للشغب في حي البرنوصي ـ مثلا ـ فقال :

5. ألبرنوصي غلبن اوكان جاهنّام

6. ايجدر لحديد، ايرزاجّاج د اوكشّوض

7. ايفكا ربّي لارواح ايخشن غاكاد

بتأمل الأبيات الثلاثة سنجدها في المستوى الأول، الخاص بالمعنى الظاهر، تعطينا ما نصل إليه بترجمتها الحرفية هكذا :

5. حي «البرنوصي» أشد اشتعالا من الجحيم
6. احترق فيه الحديد، وتحطم الزجاج والخشب
7. فكثر القتلى، إن هذا شنيع

تضم هذه الأبيات في أصلها الأمازيغي، إشارات معجمية منها تلك التي في قوله «ايجدر لحديد». فهذه الجملة على قصرها الشديد، ورغم ما يبدو من وضوح معناها المحصور في إخبارنا بأن الحديد احترق، رغم كل ذلك، فإنها في التركيب الشعري ترشدنا إلى استحضار صور من أعمال الشغب التي تخللت مظاهرات 20 يونيو 1981.

البحث بعمق في الحمولة المعجمية للفظة العربية «الحديد» في التركيب الأمازيغي، سيؤدي بنا إلى كون الدارجة العربية المغربية، وبعض التعابير في التنويعات الأمازيغية، يطلق فيهما معا لفظ الحديد على وسائل النقل كالدراجات والسيارات والحافلات والشاحنات كما يطلق الحديد على الأسلحة.

هكذا نصل إلى أن الشاعر يقصد بجملة «احترق الحديد» الإشارة إلى كيف كان المتظاهرون يتصدون للدراجات، وللسيارات يحرقونها. كما كانوا يعترضون الحافلات، والشاحنات ينزلون ركابها، ويقلبونها ثم يشعلون عود الثقاب ليضرموا النار في أجزائها...

يكمل الشاعر تركيب بيته الشعري ذاك بالإشارة إلى صور أخرى من شغب المتظاهرين، في قوله «ايرزا جاج د اوكشّوض» ـ أي تحطم الزجاج والخشب.

هذه الجملة الشعرية قد تبقى مجرد كلام موزون، ما لم نستحضر قصده الخاص بتصور كيف هجم المتظاهرون بالعصي والسلاسل، وقضبان الحديد، والرشق بالحجارة، على المؤسسات العمومية والخصوصية، فنراهم يحطمون زجاج الواجهات، ويسحقون تجهيزات المكاتب، وسلع المتاجر، والمطاعم والمقاهي،

يكسرون المقاعد والطاولات، ويهشمون الرفوف وأقفال الخزانات الحديدية... ويتهافت اللصوص منهم على الأموال ينهبونها، وعلى التحف النادرة يسلبونها، كما يذهبون بكل ما خف حمله وغلا ثمنه.

ويختم الشاعر صور الشغب ذاك قائلا بتأثر بالغ :

7. ايفكا ربّي لارواح ايخشن غا كاد.

إنه قول يستنكر الشاعر فيه، بشاعة الممارسات التي ذهب ضحيتها عديد من الأبرياء، فكم من امرأة اقتنصها الرصاص، ولا ذنب لها إلا أن غريزة الأمومة أخرجتها مرغمة للبحث عن طفل جرفته المظاهرات... وكم أزهق الرصاص من أرواح رجال ونساء، وأطفال لا ذنب لهم إلا أن الأمواج الطامة للمتظاهرين جرفتهم بعيدا عن الأهل والمسكن.

بعد استحضار تجليات كل الإشارات الشعرية السابقة، سينتقل الشاعر بعيدا عن الأسلوب الإشاري، فيركز على نوع من ضرب المثل الشعري فيقول :

8. هان تيگمى ن اوركاز اورات ايراز

9. كولّ مات ايخاصّان ايرا آكَيس ايتّازّال

البيتان، من تلك النصوص التي تجعلنا نستنبط العبرة والحكمة، بأن نتخيل أن رجلا وقورا يسكن مرتاح البال مطمئن النفس في منزل بناه بجهده، وبماله، وفق ذوقه، موفرا لكل مرافق طبقاته أسباب السعادة والبهجة... وبغتة سيحدث أمر غريب، إذ يفاجئنا ذلك الرجل المثالي، بسلوك غير معقول على الإطلاق، حيث سينتفض بعنف رهيب، ويرفع معولا يهوي به على جدران منزله ذاك، يخربه، ويحطم الفراش والأواني، والتحف، وكل أنواع التجهيزات. كما يأتي على الأخضر واليابس في حديقته...

ونتخيل أن بعد تخريب كل شيء، سيسترد الرجل صوابه، وهدوءه، ووقاره ليندم حيث لا يجديه الندم، فأين سيسكن، ومن أين له المال ليعوض كل ما هدم وحطم...

هكذا يتدرج بنا الشاعر من مرحلة العبرة والحكمة إلى مرحلة طرح السؤال قائلا :

10. ماف تلا تازيط ماف ايل غو نشكاد ؟

واضح أن الشاعر تساءل في الجملة الشعرية الأولى عن سبب حدوث الخصومة؟ وفي الجملة الشعرية الثانية تساءل عن سبب حدوث كل هذا ؟ ولم ينتظر جوابا من غيره، بل بادر يجيب نفسه هكذا :

11. ايمّاغ سّوق لاعجاج ايسكر وايّاض

12. كويان دماف ايمّاغ أرت ايتمناد

13. ايلاّ كرا آد تّاكورن كاف ايسكر غاكاد

14. ايلاّكرا أكّاتيلى لفيتنا أف ايزّيكّيز

هذا المقطع جواب رمزي في بيته الأول، وأجوبة صريحة في باقي الأبيات بعده.

في الجواب الرمزي، الذي يقول بالحرف «تصارع السوق فاشتد ظلام ارتفاع غباره على الغبار» توجد الرموز التي لابد من تأويلها وهي :

- «السوق»، ويرمز إلى «ميدان السياسة»
- «الغبار» العادي، ويرمز إلى «الاضراب السلمي»
- «الغبار» المظلم، ويرمز إلى «المظاهرات الدامية».

بشرح تلك الرموز، تصير ترجمة الجواب الرمزي واضحة القصد. هكذا «تصارع السياسيون في الميدان السياسي، وتطورت فيه دعوة الإضراب السلمي العام، إلى مظاهرات دامية».

بعد هذا الجواب، يأتي دعمه في البيت الثاني قائلا «كويان دما ف ايمّا غ آرت ايتمناد» ـ أي كل واحد بصير بما يصارع من أجله.

نعم، رغم ما يبدو من وضوح معنى هذا الجواب، فإنه يحتوي على إشارات بدون تأملها، والسير على هديها لفهم الجواب، بدون ذلك سيبقى هناك شيء خفي لا مبرر لتجاهله. لذلك نقول : إن المقصود هو الإشارة إلى كون مظاهرات 1981 جعلت كل طرف سياسي يحرص على تحقيق أهدافه السياسية، ويستميت في الدفاع عنها. فالأولى : النقابة التي دعت إلى الإضراب، وعبأت مناضليها لإنجاحه إلى أقصى حد، والثانية : الحكومة، تدخلت مباشرة بالحديد والنار، بعدما عمت الفوضى وانفلت الأمن في عموم مدينة الدار البيضاء.

لم يحصر الشعر الأمر بين السياسيين، بل يؤكد البيت الثالث من المقطع الجوابي أن اللصوص اغتنموا نتائج التصعيد بين السياسيين، فاغتنموا المظاهرات الحاشدة فرصة لخلق الفوضى وانتشار النهب والسلب..

ويختم الشاعر جوابه كله بالإشارة إلى أن هناك من المتظاهرين من لا يفقهون في الحسابات السياسية شيئا، و لم يخططوا كاللصوص للانحراف بالمظاهرات نحو الفوضى للتستر على اللصوصية. ولكنهم مشاغبون بالسليقة، يكفيهم أن يكونوا سباقين لخلق الفتنة والتفرج عليها.

3. تحيين معجم رموز الصقر

أ. سببه : الإفلاس الضريبي :

عاش الشاعر احيا أياما عصيبة، بين سنتي 1985 و1986، في مدينة الدار البيضاء، جراء الكساد المفاجئ للفن والفنانين، وكل من في وضع يشبه واقعهم الاجتماعي الأقرب إلى الفقر والعوز.

كان سبب تلك الأزمة الشاملة، الإفلاس الذي داهم الكثير من التجار السوسيين : تجار الجملة، وتجار نصف الجملة والبقالين، فانعكس الأمر سلبا على الزبناء في الأحياء الشعبية.

كل ذلك ناتج يومئذ عن إجراء ضريبي سمي بـ «مراجعة الضرائب».. ولما كان ذلك القرار غير متوقع الحدوث و لم يستعد التجار لتفادي عواقبه، بالإضافة إلى كون مقاديرها تتجاوز الطاقة المادية لمن داهمته، ثم إن التعجيل بجبايتها والشطط الذي لازمها، كل ذلك مجتمعا سبب كارثة اقتصادية في مجال التجارة، وضربة قاضية للطاقة الشرائية في المواد الغذائية خاصة.

عانى الشاعر احيا من تلك الأزمة بأن كسد رواج فنه فصاغ مشاعره خلالها في قصيدة مؤثرة، نحس عبرها باشتداد الأزمة ليس على التجار وحدهم، بل على أفراد عائلاتهم وتشردهم، وعلى زبنائهم الذين يتزودون بالمواد الغذائية، وفق عادة «الطلق» التي تتيح للمعسرين من الزبائن التزود المضمون بكل ما تحتاجه أسرهم من أنواع المواد الغذائية دون أن يؤدوا ثمنها عاجلا، بل في آخر الشهر بدون أية زيادة، وبتسهيلات حميمية تضمن للبائع رواج سلعته، وتوفر للزبون المعسر حاجيات لولا عادة «الطلق» لعاش في ضنك وحرمان...

تلكم كانت نتيجة «مراجعة الضرائب» التي تسلسلت تداعيات الإفلاس بسببها من قمة هرم التجارة في "درب عمر" إلى قاعدتها البقالين، فكان الشاعر احيا أزدو موفقا في التقاط جزئيات المعاناة وخلدها في شعره.

ب. النص الرمزي "لبازمّي بّين لا رياش" :

1. سلّك آربّي ماتّاوان آزمزاد
2. أورسرس ايويغ رّجا كَان كولّو ضّيد
3. مايرا كُّن ياسي ايغاك ايرمي وافود
4. آنافسي يا لجاليل هان آرت نتّمناد
5. كول ما تنماكَارت اورايلّي د لغرض
6. اوسين لحمل ن اوملال ايفكاس آفود
7. آشكو لقّنعا فوغنت لعيباد
8. تّاجر ايكَلّين آر بدا كا ايتركَيكَي
9. ايغ كا ايزرا تابرات اينّا مايّاد
10. آشكو ضّاريبا اولا صّحرا توكيد

11. لموراجاعا تگا كا بدّا الجديد

12. عاون آربّي تَاوروت ايندريگيگ

13. هان آمكسا قّنّ كَيسنت آهرّوس

14. تانّاد رزان ايشتنت ييري تايّاض

15. لبانكات لمال نس ايگابّدا ياغاد

16. أكّا ايتغافل بنادم س كَيس ايحرگ

17. منشك آمي شّان راسمال ايقند لباب

18. اورا ايسّالاّ آبلا يايگان لباز

19. ايغاسن بّين لارياش ايگ آبوكاض

20. ايما آفولّوس ايميار آبدّا ايقّاز

21. أورسول ايلّي ماف ايگويز لعاداب

22. لاحاس ايبردان ايلين غ أوصميد

23. آبلا وانّا دّار تاروا ايغويتن زّلض

ت. تأويل رموز النص :

افتتح الشاعر النص بأبيات شعرية قال فيها :

1. سلّك آربّي ماتّاوان آزمزاد

2. أورسرس ايويغ رّجا كَان كولّو ضّيد

3. مايرا كّن ياسي ايغاك ايرمي وافود

يلتمس الشاعر في البيت الأول اللطف الإلهي مما جرى به الزمن. وفي البيت الثاني سيشير إلى أن الخير لا يرجى من تناقضات الزمن. ليأتي البيت الثالث متسائلا: ترى من سيحمل ضعيفا عجزت ركبتاه عن حمله...

بديهي أن الشاعر احيا لا يرجو اللطف الإلهي من «الزمن» كوقت، بل من مرموزه : ظلم الظالم الموجود في الواقع، لذلك فإننا إذا عدنا إلى الأمازيغية الرمزية، سنجد أن «الزمان» المجرد يرمز فعلا إلى الإنسان باعتباره يملك سلطة حقيقية، بها ينصف، وبها يظلم.

ولما كان موضوع القصيدة هو «مراجعة الضرائب» فإن المرموز إليه بـ «الزمن» هو الحكومة التي فرضت تلك الضريبة، ونفذت جبايتها.

ثم إذا انتقلنا إلى البيت الثاني :

ـ أورسرس ايويغ رّجا كّان كولّو ضّيد

سنلاحظ أن الضمير يعود إلى «الزمن» الذي لا يرجى الخير بما فيه من تناقضات تقلب من كان مفترضا فيه أن تكون قراراته مصدر إغناء التجار، فإذا به صار بتلك الضريبة يعتبر أحد مصادر إفلاس كثير من أغنياء المغرب...

وبسماعنا البيت الشعري الثالث :

ـ مايرا كُّن ياسي ايغاك ايرمي وافود

سيجعلنا تساؤله في هذا البيت عمن «سيحمل ضعيفا عجزت ركبتاه عن حمله» نتذكر أن قوله «ايرمي وافود» من التعابير الشائعة التي لا تعني عياء وعجز ذلك العضو من الجسد فحسب، بل تدل أيضا على المقصود من الرمز إليه أي «الإفلاس»، وهنا يتجاوز الدلالة المحيلة على إفلاس شخص، إلى إفلاس المقصود : إفلاس الاقتصاد المغربي.

بتلك الجزئيات يتجلى أن الأبيات الثلاثة الأولى يلتمس فيها الشاعر من ربه اللطف فيما جرى به الزمن من الجور الضريبي. وأضاف الشاعر : إن القرارات بلغت تناقضاتها الفظيعة درجة تأكد فيها من أن الحكومة هي مصدر كارثة اقتصادية، ستتناسل عنها كوارث اجتماعية مخيفة، أشار الشاعر لبعضها في قوله :

4. آنافسي يا لجاليل هان آرت نتّمناد

5. كول ما تنماكَّارت اورايلّي دلغرض

6. اوسين لحمل ن اوملال ايفكاس آفود

7. آشكو لقّنعا فوغنت لعيباد

يظهر نوع من الإحباط النفسي في البيت الأول «نافسي ياجاليل» من المقطع، ويزيد الوقع سوءا بتأكد التجار من كون «الشك» و«الغش» و«الخداع» عيوب صارت تسيطر على المعاملات التجارية عوض ما ألفوه من «الثقة» و«الجودة» و«الصدق» وما إليها من الصفات النبيلة التي تعتبر عندهم أغلى من الذهب، وأقوى من ضمانات شيكات جلها بلا رصيد.

هكذا أدى فقدان الثقة في المعاملات إلى التفكك والانعزال والحذر، فاشتغل كل تاجر بخويصة نفسه، مرددا «نفسي يا جليل...» كما جاء في أول أبيات المقطع...

بعد ذلك يتبعه البيت الواضح الصريح في تأكيده مدى انتشار التذمر بين جميع التجار «كول ما تنماكَّارت اور ايلّي د لغرض».

ثم يعود الشاعر إلى الرمز في البيت الثالث، مصورا التجار في هيأة أفراد يحمل كل واحد ما لا يطيقه من أثقال أكياس الرمال، فترى كل تاجر يجهد ركبتيه الهزيلتين، عساه يصمد واقفا على رجليه، تحت الأثقال «أوسين لحمل ن اوملال إفكاس آفود».

إن حمل أكياس الرمال يرمز إلى ما سبق أن تراكم على التجار من ديون الشركات، والمصانع، المزودين بالسلع والمواد، بالإضافة إلى الضرائب.

إنها كلها مما يهدد بالإفلاس في كل وقت وحين.

ستوصل تلك الرمزيات الشاعر إلى مرحلة يصف فيها الحالة المزرية للتجار في الدار البيضاء أيام انطلاق عملية استخلاص تلك الضريبة فقال :

8. تّاجر ايكَلّين آربدّ كا ايترّكَيكَيّ

9. ايغ كا ايزراتابرات اينّا مايّاد

10. آشكو ضاريبا اولا صحرا توكيد

11. لموراجاعا تكّا كابدّا لجديد

البيت الأول صريح في تعبيره عن مدى سيطرة الخوف على التاجر في أيام استخلاص أموال «مراجعة الضرائب» فهو دائم الارتعاد. ليأتي البيت الثاني مشيرا إلى كون ساعي البريد، صارت رسائله مصدر الخوف الرهيب مما قد تحمله من تعليمات لدفع إحدى الضرائب الثلاث : الضريبة المستحقة، الجاري بها العمل. ثم الضريبة الطارئة الخاصة باسترجاع الصحراء. ثم الضريبة التي تستدرك ما يضاف للضريبتين فتكون ثالثة الضرائب المسماة «المراجعة»، والتي يؤكد البيت الرابع من المقطع الشعري أنها ضريبة يتجدد استخلاصها باستمرار.

هذه الأبيات، كانت كافية لإقناع الشاعر بأن المتلقين، استأنسوا بالموضوع، وأدركوا أن محور شعره هو التنديد بالعواقب الوخيمة لتعدد الضرائب، لذلك سيجنح الشاعر من جديد إلى التفنن في الرمز بما هو أكثر تأثيرا فتغنى بشعر المقطع :

12. عاون آربي تاوروت ايندرييگيگ

13. هان آمكسا قّنّ كَيسنت آهرّوس

14. تانّاد رزان ايشتنت ييري تايّاض

ايمان الشاعر بخطورة الوضع يعكسه المعجم الرمزي للأبيات، بدءا بأولها حيث «يزمجر الرعد» إلى البيت الأوسط حيث «الراعي الفظ لا يحنو على قطيعه ولا تتوقف عصاه عن تكسير الأغنام..» إلى البيت الآخر حيث «يأكل لحم

مـا كـسـر، وينتظر أكل المزيد...»، أي أن الراعي مقبل على الفتك بأغنام القطيع جميعه.

المتلقون يستوعبون خطورة المرموز إليه في واقع الاقتصاد المغربي، وتزيد المعاني عمقا، حين لا يخفى دلالة لفظة «تاوروت» ـ القطيع ـ الرامزة إلى : القطاع التجاري، ثم يأتي الرمز «ايكَيكَ» ـ الرعد ـ في البيت نفسه ليدل على جور الضرائب المتعاقبة، وما يترتب عنها من الانعكاسات السلبية، ليأتي الرمز بـ «أمكسا» ـ الراعي ـ في البيت الأوسط ليدل على المسؤول عن المجال الضريبي الذي وافق على اختلاق الضرائب الطارئة. أما لفظ «آهروس» ـ أي المعطوب من الأغنام ـ فيرمز في آخر البيت الثاني إلى إفلاس أغنياء رجالات القطاع التجاري المرموز إلى قطاعه سابقا بـ «تاوروت» ـ القطيع ـ لنصل إلى البيت الأخير حيث الرمز بفعل «ايشت» ـ أكلها ـ إلى تقويض إحدى أقوى دعائم الاقتصاد المغربي برمته : التجارة.

ثم يرفع الشاعر من إيقاع قوة الحجج، بالوقوف عند نموذج آخر من مصادر المآسي التي يتخبط فيها التجار، فقال :

15. لبانكات لمال نس ايكَابّدا ياغاد

16. أكّا ايتغافل بنادم س كَيس ايحركَ

17. منشك آمي شّان راسمال ايقّند لباب

نعم، بهذا يصل الشاعر إلى إثارة قضايا القروض البنكية، وبلوغها درجة من الخطورة الشديدة حين يتورط التاجر في دوامة تراكم الفاتورات التي لم يتمكن من تسديدها في إبانها، فيكون شأنهم كشأن المستجير من الرمضاء بالنار على حد تعبير الشاعر "آغاد ـ ايحركَ".

إننا إزاء إشارات، تفضي كلها إلى تأكيد كون الأبناك بمجرد ما تفقد الثقة في الزبون، تغلق الأبواب كلها في وجهه.

كل الرموز السابقة ليست إلا تدرجا لقمة الرموز التي يراها الشاعر أقوى ما يوصل به معاناته. هكذا ينتقل الشاعر في المقطع الموالي من القصيدة نفسها إلى تقديم نموذج واحد من بين عديد من المآسي الاجتماعية التي يعرف أن تفاقمها عجلت به جباية «مراجع الضرائب» فقال الشاعر :

18. اورا ايسالاّ آبلا يايگان لباز

19. ايغاسن بّين لارياش ايگـ آبوكاض

20. ايما آفولّوس ايميار آبدّا ايقّاز

نعم، إننا أمام صورة شعرية في غنى عن الشرح، فبالأحرى التأويل، ولكننا نعرف أنها من الصور الرمزية الجديرة بالتأمل والتدبر والتحليل. ولكي نفهمها نترجمها كما يلي :

- لا يبكي إلا من هو صقر
- ثم قصوا جناحيه، وفقأوا عينيه
- أما الديك فعاداته ملازمة النبش في المزابل.

نعتقد أن هذه الترجمة كافية لتأكيد كون الصور مفتوحة على عديد من المعاني، والتأويلات في سياق رصد تداعيات عواقب «مراجعة الضرائب» التي رمز إلى أولها في كون الصقر عادته التحليق بعيدا نحو الأعالي...

وفي المقابل، نستحضر رمزية هيأة نقيضه الديك الذي لا يطير رغم كبر جناحيه. فنعرف أن الجناحين مما يرمز به الأمازيغيون إلى المال والثروة، فالصقر يطير بجناحيه إلى الآفاق البعيدة، أي له القدرة على استثمار أمواله، فيزيد غنى وثراء. والديك لا قدرة له على ذلك...

هكذا نندمج مع الشاعر لنجد أن الصقر المحلق رمز إلى التاجر الناجح. فإذا قصوا جناحيه، وفقئوا عينيه يصير رامزا إلى التاجر الذي تكالبت عليه الضرائب، والديون...

أجل، إننا إذا حصرنا فهمنا في تقابل رمزيتي الصقر والديك وركزنا فقط على الرمز إلى المصير الحزين للصقر المقصوص الجناحين، دلالة على إفلاس التاجر وحده، دون التفطن إلى عواقب مأساته وأثرها السيء على أبنائه مثلا. إذا حصرنا فهمنا عند ذلك الحد، سنفسد التدرج الذي يتقدم به الشاعر نحو المقطع الأخير الذي يقول فيه :

21. أورسول ايلّي ماف ايكَويز لعاداب

22. لاحاس ايبردان ايلين غ أوصميد

23. أبلا وانّا دّار تاروا ايغويتن زّلض

أبيات المقطع كلها تؤكد أنه «ليس الأشد تعاسة هو ذلك المعدم الذي لا يملك الملابس الدافئة في برد فصل الشتاء»، «بل الأشد تعاسة منه هو ذاك الذي لا يملك ما يسكت به بكاء صغاره حين يؤلمهم الجوع الشديد».

إنها صورة، كما سبق أن قلنا : نحس عبرها باشتداد الأزمة ليس على التجار وحدهم، بل على أفراد عائلاتهم وتشردهم، وعلى زبنائهم الذين يتزودون بالمواد الغذائية، وفق عادة «الطلق» التي تتيح للمعسرين من الزبائن التزود المضمون بكل ما تحتاجه أسرهم من أنواع المواد الغذائية دون أن يؤدوا ثمنها عاجلا، بل في آخر الشهر بدون أية زيادة، وبتسهيلات حميمية تضمن للبائع رواج سلعته، وتوفر للزبون المعسر حاجيات لولا عادة «الطلق» لعاش في ضنك وحرمان...

الخاتمة

شخّص هذا الكتاب، واقع الفنون الأمازيغية في مدينة الدار البيضاء، انطلاقا من التركيز على الفنان احيا بوقدير الذي يمثل بحق النموذج الملائم لغيره من كبار الفنانين الأمازيغيين "إيماريرن" في الدار البيضاء طوال الربع الأخير من القرن العشرين إلى ما بعده من القرن الواحد والعشرين.

تشخيص الكتاب لكل ذلك الواقع حتم علينا التمهيد له بجرد يبين كيف كان تجذر تلك الفنون في تاريخ هذه المدينة، وأكد من جهة أخرى استمرار ظهور مراحل ازدهارها طوال قرنين وربع من الزمن.

انطلاقا من التعرف على ماضي وحاضر الفنون الأمازيغية في مدينة الدار البيضاء، وجدنا أنفسنا منخرطين تلقائيا في كتابة "معلمة" جديدة تحقق هدفين كبيرين:

الأول، جمع تراجم أعلام الفنون الأمازيغية في مدينة الدار البيضاء وجمع شعرهم الخاص بالمدينة ذاتها في كتاب واحد ليكون رهن إشارة القراء والباحثين.

الثاني، تراجم أعلام جمهور الفنون الأمازيغية في الدار البيضاء ودورهم في تنمية المدينة في: الفن، والفكر، والرياضة، والمال، والأعمال، والاقتصاد، والمقاومة، والسياسة... على امتداد قرنين من الزمن.

والله الموفق.

4. ⴰⴼⵓⵙ ⵙⵙⵔⵖⴰⵏ ⴽⵯⵏ ⴰ ⵉⴳⴼ ⵏ ⵍⵓⵟⵟⵉⴷ
5. ⴰ ⵍⴱⵇⵏⵓⵚⵉ ⵖⵍⴱⵏ ⵓⴽⴰⵏ ⵊⴰⵀⵏⵏⴰⵎ
6. ⵉⵊⴷⵔ ⵍⵃⴷⵉⴷ ⵉⵇⵥⴰ ⵊⵊⴰⵊ ⴷ ⵓⴽⵛⵛⵓⴹ
7. ⵉⴼⴽⴰ ⵇⴱⴱⵉ ⵍⴰⵇⵡⴰⵃ ⵉⴳⵛⵏ ⵖⴰⴽⴰⴷ
8. ⵀⴰⵏ ⵜⵉⴳⵎⵎⵉ ⵏ ⵓⵔⴳⴰⵣ ⵓⵔ ⴰ(ⵔ) ⵜⵜ ⵉⵇⴰⵥ
9. ⴽⵓⵍⵍ ⵎⴰ(ⴷ) ⵜ ⵉⵅⴰⵚⵚⴰⵏ ⵉⵔⴰ ⴰ(ⴷ) ⴳⵉⵙ ⵉⵜⵜⴰⵣⵣⴰⵍ
10. ⵎⴰⴼ ⵜⵍⵍⴰ ⵜⴰⵥⵉⵜ ⵎⴰⴼ ⵉⵍⵍ ⵖⵓⵏⵛⴽ ⴰⴷ
11. ⵉⵎⵎⴰⵖ ⵙⵙⵓⵟ ⵍⴰⵃⵊⴰⵊ ⵉⵙⴽⵔ ⵡⴰⵢⵢⴰⴹ
12. ⴽⵓⵢⴰⵏ ⴷ ⵎⴰⴼ ⵉⵎⵎⴰⵖ ⴰⵔ ⵜ ⵉⵜⵜⵎⵏⴰⴷ
13. ⵉⵍⵍⴰ ⴽⵔⴰ ⴰ(ⴷ) ⵜⵜⴰⴽⵯⵔⵏ ⴽⴰ ⴰⴼ ⵉⵙⴽⵔ ⵖⴰⴽⴰⴷ
14. ⵉⵍⵍⴰ ⴽⵔⴰ ⴰ(ⴷ) ⴽⴰ ⵜⵉⵍⵉ ⵍⴼⵉⵜⵏⴰ ⴰⴼ ⵉⵣⵣⵉⴳⵉⵣ
(ⵜⴰⵙⵏⴰ 198-199)

3. ⵍⴱⴰⵣ ⵎⵉ ⴱⴱⵉⵏ ⵍⴰⵔⵢⴰⵛ

1. ⵙⵍⵍⴽ ⴰⵡⴷⵉ ⵎⴰⵜⵜⴰ ⵡⴰⵏ ⴰⵣⵎⵣ ⴰⴷ
2. ⵓⵔ ⵙⵔⵙ ⵉⵡⵉⵖ ⵔⵔⵊⴰ ⴳⴰⵏ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⴹⴹⵉⴹ
3. ⵎⴰⵔ ⴰ(ⴷ) ⴽⵯⵏ ⵢⴰⵙⵉ ⵉⵖ ⴰⴽ ⵉⵇⵎⵉ ⵡⴰⴼⵓⴷ
4. ⴰ ⵏⴰⴼⵙⵉ ⵢⴰ ⵍⵊⴰⵍⵉⵍ ⵀⴰⵏ ⴰⵔ ⵜⵜ ⵏⵜⵜⵎⵏⴰⴷ
5. ⴽⵓⵍⵍ ⵎⴰ(ⴷ) ⵜⵏⵎⴰⴳⴳⴰⵔⵜ ⵓⵔ ⵉⵍⵍⵉ ⴷ ⵍⵖⵇⴹ
6. ⵓⵙⵉⵏ ⵍⵃⵎⵍ ⵏ ⵓⵎⵍⴰⵍ ⵉⴼⴽ ⴰⵙ ⴰⴼⵓⴷ
7. ⴰⵛⴽⵓ ⵍⵟⵟⵏⵄⴰ ⴼⵓⵖⵏⵜ ⵍⵄⵉⴱⴰⴷ
8. ⵜⵜⴰⵊⵔ ⵉⴳⵍⵍⵉⵏ ⴰⵔ ⴱⴷⴷⴰ ⴽⴰ ⵉⵜⵜⵔⴳⵉⴳⵉⵢ
9. ⵉⵖ ⴽⴰ ⵉⵥⵇⴰ ⵜⴰⴱⵔⴰⵜ ⵉⵏⵏⴰ ⵎⴰⵢⴰⴷ
10. ⴰⵛⴽⵓ ⴹⴹⴰⵇⵉⴱⴰ ⵓⵍⴰ ⵚⵚⵃⵇⴰ ⵜⵓⴽⵉ ⴷ
11. ⵍⵎⵓⵔⴰⵊⴰⵄⴰ ⵜⴳⴰ ⴱⴷⴷⴰ ⵍⵊⴷⵉⴷ
12. ⵄⴰⵡⵏ ⴰ ⵇⴱⴱⵉ ⵜⴰⵡⵔⵓⵜ ⵉⵏⴷⵔ ⵢⵉⴳⴳⵉⴳ
13. ⵀⴰⵏ ⴰⵎⴽⵙⴰ ⵟⵟⵏⵏ ⴳⵉⵙⵏⵜ ⴰⵀⵔⵔⵓⵙ
14. ⵜⴰⵏⵏⴰ ⴷ ⵇⵥⴰⵏ ⵉⵛⵛ ⵜⵏⵜ ⵢⵉⵔⵉ ⵜⴰⵢⵢⴰⴹ
15. ⵍⴱⴰⵏⴽⴰⵜ ⵍⵎⴰⵍ ⵏⵏⵙ ⵉⴳⴰ ⴱⴷⴷⴰ ⴰⵖⴰⴷ
16. ⴰ(ⴷ) ⴽⴰ ⵉⵜⵜⵖⴰⴼⵍ ⴱⵏⴰⴷⵎ ⵙ ⴳⵉⵙ ⵉⵃⵇⴳ
17. ⵎⵏⵛⴽ ⴰ ⵎⵉ ⵛⵛⴰⵏ ⵔⴰⵙⵎⴰⵍ ⵉⵟⵏ ⴷ ⵍⴱⴰⴱ
18. ⵓⵔ ⴰ(ⵔ) ⵉⵙⵙⴰⵍⵍⴰ ⴰ ⴱⵍⴰ ⵢⴰ(ⵏ) ⵉⴳⴰⵏ ⵍⴱⴰⵣ
19. ⵉⵖ ⴰⵙⵏ ⴱⴱⵉⵏ ⵍⴰⵔⵢⴰⵛ ⵉⴳ ⴰⴱⵓⴽⴰⴹ
20. ⵉⵎⵎⴰ ⴰⴼⵓⵍⵍⵓⵙ ⵉⵎⵢⴰⵔ ⴰ(ⴷ) ⴱⴷⴷⴰ ⵉⵟⵟⴰⵣ
21. ⵓⵔ ⵙⵓⵍ ⵉⵍⵍⵉ ⵎⴰⴼ ⵉⴳⴳⵉⵣ ⵍⵃⴰⴷⴰⴱ
22. ⵍⴰⵄ ⴰⵙ ⵉⴱⵔⴷⴰⵏ ⵉⵍⵉⵏ ⵖ ⵓⵚⵎⵎⵉⴹ
23. ⴰⴱⵍⴰ ⵡⴰⵏⵏⴰ ⴷⴰⵔ ⵜⴰⵔⵡⴰ ⵉⵖⵉ ⵜⵏ ⵥⵥⵍⴹ
(ⵜⴰⵙⵏⴰ 208-209)

ⵜⵉⵎⴷⵢⴰⵣⵉⵏ ⵉⵜⵜⵢⴰⵡⵙⵜⴰⵢⵏ

1. ⴳⵅ ⵓⴷⵡⴰⵍ ⵏ ⵜⵡⵊⵊⴰ ⵏ ⵓⵄⴰⵕ ⴳⵔ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ ⴷ ⴷⴷⵣⴰⵢⵔ

ⵉⵃⵢⴰ:

1. ⵜⴰⴽⵓⵔⵜ ⵏ ⵄⵄⵓⵕ ⴰⴷ ⴰ ⵅⵍⴰⵏ ⵜⵃⵓⴽⴽⴰ ⴰⵖ
2. ⵍⵎⵖⴰⵔⴱⴰ ⴰⴳⵍⵍⵉⴷ ⵍⵙ ⴰⵔ ⵍⵎⵓⴽⴰⵍⵍⵉⵅ
3. ⵡⴰⵍⴰ ⴷ ⴽⴰ ⵜⵏⵎⴰⴳⴳⴰⵔⵜ ⴰⵔ ⴰⵙⵏⵜ ⴰⵍⵍⴰⵏ
5. ⴳⵎⵙⴰ ⵏ ⵍⴱⵢⵓⵜ ⵉⵍⵍⴰ ⴳⵉⵙ ⵎⴰ(ⴷ) ⵉⵜⵜⵉⵏⵉ ⵢⴰⵏ
4. ⵢⴰⴽ ⵓⵔ ⴷ ⵔⵔⵛⵡⴰ ⴰⴷ ⵉⴽⵛⵎⵏ ⵍⵍⴰⵀⵉⴱⵉⵏ

ⴰⵊⵎⵎⴰⵀ:

6. ⵜⴰⴽⵓⵔⵜ ⵏ ⵄⵄⵓⵕ ⴰⴷ ⵓⵔ ⴰⵙⵏⵜ ⵏⵙⵙⵏ ⵢⴰⵜ
7. ⵎⵔⴰ ⴷ ⴰⵃⵡⴰⵛ ⵏⴽⴽⵉ ⴷ ⵉⵃⵢⴰ ⵔⴰ(ⴷ) ⵜⵏ ⵙⵎⵙⵔⵖ

ⵉⵃⵢⴰ:

8. ⵍⵎⵖⴰⵔⴱⴰ ⵣⵔⵉⵏ ⵖ ⵜⵔⴳⴰⵣⵜ ⵓⵔ ⵜ ⵙⵓⵍ ⵍⴽⵛⵏ
9. ⴳⵎⵙⴰ ⵍⵉⵜⵔⵓ ⵏ ⵛⵛⵔⴰⴱ ⴰⵔ ⵜⵏ ⴰⴽⴽⵯ ⵙⵙⴰⵏ ⵉ ⵢⴰⵏ
10. ⵖⵉⵍ ⴰⵖ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵜⵜⵕⵣⴰⵏⵜ ⵍⵎⴰⵚⴰⵍⵉⵃ ⵍⵖ
11. ⵍⵊⴰⵣⴰⵢⵔ ⵉⵃⵢⵢⵍ ⴷ ⵉⵔⴳⴰⵣⵏ ⵀⵍⵍⵎⵏⵉⵏ
12. ⵢⴰⵡⵉ ⴷ ⵙⵔⴽ ⵄⵄⵉⵄ ⴰ(ⴷ) ⴰⵡⵏ ⵇⵇⵏ ⵉⵎⵉ ⵍⵓⵏ
13. ⴰ(ⴷ) ⴽⴰ ⵛⴰⵄⵕⵖ ⵉ ⵜⵉⴷⴰ ⵍ ⵙⵓⵍ ⵉⵇⵇⴰⵎⴰⵏ

ⴰⵊⵎⵎⴰⵀ:

14. ⵏⴽⴽⵉ ⴱⴰⵀⴷⴰ ⴰⵎⵣⵣⵓⵖ ⵉⵏⵓ ⵓⵔ ⴰⵡⵏ ⵙⵍⵍⴰⵏ
15. ⵉⵖ ⵉⵅⵅⵓ ⵍⵃⴰⵍ ⵍⴳⵉⴷ ⵉⴳⵛⵏ ⵙⴽⵔ ⵅⵍⵍⴰⵙ

ⵉⵃⵢⴰ:

16. ⵓⵔ ⵏⴳⵉ ⴱⵍⴰ ⵡⴰⴱⵉⴱⴰ ⵉⵖ ⴰⴽⴽⵯ ⴽⵛⵎⵖ ⴰⴽⴰⵍ
17. ⵄⵄⴰⵀⵉⵅ ⴰ(ⴷ) ⵏⴳⴰ ⴷⴰⵔ ⵕⴱⴱⵉ ⴷ ⵎⴰⵍⵉⴽ ⵍⵃⴰⵙⴰⵏ
18. ⵍⵍⴰⵏ ⵉⵔⴳⴰⵣⵏ ⵖⵉⴷⴰ ⵍ ⵡⴰⵍⴰⵏⵉⵏ ⴰⵡⴰⵍ
19. ⵓⵔ ⴰⴷ ⴰⵊⵊⵉⵏ ⴰⵣⴰⵣⵓ ⵏ ⵢⴰⵏ ⴰ(ⴷ) ⵉⵢⵢⵉ ⵙⵔⵉⵃⵍⵏ
(ⵜⴰⵙⵏⴰ 185-187)

2. ⴳⵅ ⵜⵎⵙⴰⵔⵉⵏ ⵏ 1981 ⴳ ⵄⵄⴰⵕⵍⴱⵉⵄⴰ

1. ⵢⴰⵏ ⵡⴰⵙⵙ ⵏ ⵕⴱⴱⵉ ⵕⵣⵎⵏ ⵍⴱⴰⴱ
2. ⵏ ⵊⴰⴼⵍⴰⵎⴰ ⵣⵕⵉⵖ ⵍ ⵍⵀⴰⴷⴰⴱ
3. ⴰ ⵄⵄⴰⵕⵍⴱⵉⵄⴰ ⵜⵓⵙⵉⵎⵜ ⵍⴱⴰⵕⵓⵄ

9. ⴰⵔ ⴽⴰ ⵜⵣⵣⵔⴰⵢ ⵉⵔⴳⴰⵣⵏ ⵖ ⵡⵄⴰⴷⴰⵃ
10. ⵓⵔ ⴳⵉⵙ ⵉⵊⵊⵎ ⵢⴰⵏ ⵎⵟⵟⴰⵔ ⴷ ⵔⵔⵉⵃⴰⵃ
11. ⵎⵓⵙⴽⵓ ⵏⴽⴽⴰ ⴳⵉⵙ ⵓⴽⴰⵏ ⴳⵉⵔⵡⵡⴰⴱ
12. ⵏⵥⵕⴰ ⵡⵃⵏⵢⴰ ⵍⵙ ⵉⴳⴰ ⴽⵓⵡⵡⵓ ⵡⵃⵔⵓⵊ
13. ⵓⵔ ⴳⵉⵙ ⵥⵕⵉⵖ ⵡⵟⵇⵓⵕ ⵉⴳⴰⵏ ⵡⵊⴷⵉⴷ
14. ⵓⵔ ⴳⵉⵙ ⵥⵕⵉⵖ ⴰⵢⵜ ⵡⵎⴰⵡ ⴷ ⵡⵎⵓⵊⵓⴷ
15. ⴰ(ⴷ) ⵏⵉⵜ ⵙⴽⵔⵏ ⵕⵢⴰⴹ ⴰⵔ ⵉⵜⵜⵏⵣⵣⴰⴱ
16. ⵀⴰⵅⴰ ⵜⵓⵙⵔⵉⵜ ⵉ ⵓⴽⵉⴻⴰⵕ ⵙ ⵡⵎⵓⵊⵓⴷ
17. ⵉⵡⵡⴰ ⵜⵜⵓⵃ ⵓⵡⴰ ⵉⵔⵓⴽⵓⵜⵏ (ⵏ) ⵡⵊⴷⵉⴷ
18. ⵔⵔⵅⴰ ⴰⵙ ⵣⵣⵏⵣⴰⵏ ⵉ ⴰⵢⵜ ⵡⵅⴰⵔⵉⵊ
19. ⵓⵡⴰ ⴷⴷⴰⵅⵉⵡ ⵓⵔ ⴳⵉⵙ ⵏⵥⵕⵉ ⴹⴹⵉⴹ
20. ⵡⴰⵀⵇⴰⵚ ⵏ ⵉⵎⵓⵙⵡⵎⵏ ⴰ(ⴷ) ⴳⵉⵙ ⵏⵜⵜⵎⵏⴰⴷ
21. ⵡⵎⴰⵄⵉⵛⴰ ⵡⵡⴰⵏⵜ ⵓⴽⴰⵏ ⵙ ⵡⴼⵓⴷⵓⴷ
22. ⵎⴷⴷⵏ ⵓⵔ ⵖⵏⵉⵏ ⵓⵔ ⵥⵡⴹⵏ ⵢⴰⵏ ⵎⵏⵉⴷ
23. ⵓⵔ ⴳⵉⵙ ⵥⵕⵉⵖ ⵡⵉⵙⵔⴰⵚ ⵖⵉⵏ ⵡⴼⵓⴷⵓⴷ
24. ⵓⵔ ⴳⵉⵙ ⵥⵕⵉⵖ ⴰⵔⴳⴰⵣ ⵉⵚⵚⵖⵏ ⵇⵇⴰⵀⴰⵃ
25. ⵓⵔ ⴳⵉⵙ ⵥⵕⵉⵖ ⴰⵔⴳⴰⵣ ⵉⴻⴹⵚ ⵡⵎⵓⵊⵓⴷ
26. ⴰⴷ ⵉⵙⵙⵓⴷⵓ ⵡⵎⵉⵔⵙⵉⴷⵉⵙ ⵏ ⵡⵊⴷⵉⴷ
27. ⵡⴼⴷⵉⴷ ⵡⵡⵉ ⴳⵉⵙ ⴳⴰⵏ ⴰⴽⴽⵯ ⵢⴰⵏ ⵎⵏⵉⴷ
28. ⵙⵙⴰⴼⴰ ⵡⴼⵎⵕⴰ ⵀⴰⵍⴰ ⵉⵔⴰⵏ ⴰ(ⴷ) ⵉⵥⵕ ⵡⵄⵊⵓⵃ
29. ⵡⵟⵃⵔ ⵏ ⵡⵉⵏⵉⵏ ⵉⴳⴰ ⵏⵉⵜ ⵀⵉⵏ ⵊⵊⴰⵊ
30. ⴽⵓⵡⵡ ⵎⴰⴷ ⴷ ⵉⴽⴽⴰⵏ ⵎⵓⵙⴽⵓ ⴰⵔ ⵜ ⵉⵜⵜⵎⵏⴰⴷ
31. ⵉⵖ ⵏⵉⵜ ⵉⵖⵉ ⵙⵙⵔⵃⵉⵙ ⴰ(ⴷ) ⵓⵔ ⵉⵥⵔⵃ
32. ⴰ ⵔⵓⵙⵢⴰ ⴷ ⵉⵙ ⵜⵡⵡⴰ ⵖ ⵡⵄⴰⴷⴰⵃ
33. ⴰⵜⵚⵡ ⵢⵓⵜⵉ ⴳⵉⵙ ⴰⴽⴰⵡ ⵉⵙ ⵉⵃⵉⴷⴷ
34. ⴱⴰⵏ ⴰⵇⵎⵎⵉⴹ ⵉⵅⵙⴰⵏ ⴰⵖ ⵉⵣⵣⵉⴳⵉⵣ
35. ⵢⴰⵏ ⵓⵔ ⵉⵙⵙⴰⵏ ⵡⵚⵓⴷⴽⴰ ⴰⴷ ⵉⴳⴰⵏ ⵛⵛⵔⴰⵃ
36. ⵏⵖ ⵏⵉⵜ ⵡⵙⴰⵏ ⵡⴽⵙⵓⵜ ⵉⴳⴰⵏ ⵊⵊⵡⴷ
37. ⵔⴰ(ⴷ) ⵏⵉⵜ ⵥⵕⵉⵏ ⵡⵄⴷⴰⵃ ⵃⵡⴰ ⵡⴼⵙⴰⵃ
38. ⴰⴷ ⵓⵔ ⵉⵚⵚⵓⵖ ⵙ ⵉⵙⵀⴰⴽ ⴰⵔ ⵉⵣⵣⵉⴳⵉⵣ
39. ⴷ ⵉⵙ ⴽⴰ ⵢⵓⵊⴰⴷ ⵡⵚⵕⴰⵛ ⵉⴽⴽⵙ ⴰⵇⵎⵎⵉⴹ
40. ⵔⵔⵅⴰ ⵢⵓⵊⴰⴷ ⵡⵚⵡⵓⵙ ⴰ(ⴷ) ⵓⵔ ⵏⵜⵜⵎⵏⵉⴷ
41. ⵄⵛⵔⵉⵏ ⵏ ⵀⴰⵙⵙ ⵏⴽⴽⴰ ⵜⵏ ⵖ ⵡⵚⵕⴼ ⴰⴷ
42. ⵓⵔ ⴳⵉⵙ ⵥⵕⵉⵖ ⴰⵔⴳⴰⵣ ⵉⵔⴰ ⴰ(ⴷ) ⵉⵎⵎⴰⵖ
43. ⵓⵡⴰ ⴰⴷ ⴰⴽⵯⵔⵏ ⵓⵡⴰ ⴰⵔ ⴽ ⵏⵉⵜ ⵉⴽⴽⵏⴷ
44. ⵡⴼⴰⵟ ⵏ ⵜⵎⵖⴰⵔⵜ ⵓⵡⴰ ⵀⵉ(ⵏ) ⵓⵔⴳⴰⵣ
45. ⵓⵔ ⴰⴽⴽⵯ ⵃⴹⵉⵏ ⵖ ⵡⵟⴰⵏⵓⵏ ⵏ ⵡⵃⵡⴰⴷ
(ⵜⴰⵙⵏⴰ 178-180)

14. ⵀⴰⵏ ⵉⵇⵇⴰⵏ ⴷ ⵙⴻⵍ ⴰⴷ ⴷ ⴰⴹⴻⵏ ⴼⴰⵎⴷⵏ ⵙⵙⵉⵃⴰⵔ
15. ⵉⵍⵍⴰ ⴳⵉⵙ ⵍⵟⵏⵢⴰ ⵖⵉⵔ ⴰⵃⵍⵍⴰ (ⵏ) ⵎⴰⴽⴰⵍ
16. ⵎⴰⵍⴰⵢⵏⵏⵉ ⵟⵖⴷⴰⴷ ⵉⵟⴹⴰ ⵃ ⵍⵅⴰⵍⴰⵢⵢⵉⵇ
17. ⵉⵍⵍⴰ ⵏⵉⵜ ⴳⵉⵙ ⴷⴷⵔⵟ ⵉⴼⵣⵍ ⵉ ⴻⵛⴰⵙⵉⵓⵉⵢ
18. ⵉⵍⵉⵏ ⵍⵊⵎⴰⵛⵉⴼ ⵛⴰⵖ ⵉⵜⵜⵥⴰⵍⵍⴰ ⵢⴰⵏ ⵉⵔⴰⵏ
19. ⵟⴰⵟⵉⵍ ⴰⵍⵛⴻⴳⴳⴰⵔ ⴽⴻⵍⵍⴻ ⵏ ⵍⴼⴰⵍⴰⵛ
20. ⵢⴰⵜ ⵍⵛⴷⵉⵏⵜ ⴷⴰⵖ ⴰ(ⵔ) ⵣⵔⴰⵢⵏ ⵜⵍⵍⴰ ⵏⵉⵜ
21. ⵀⴰⵏ ⵔⵔⵙⴻⵛ ⵍⵍⵉ ⴷⴰⵔⵙ ⴻⵔ (ⴷ) ⵓⵔⴰ ⵍⴻⵍⴰⵏ
22. ⵜⵍⵍⴰ ⵖ ⵔⵔⵙⴻⵛ ⵍⵍⵉ ⴷⴰⵔ ⴳⵛⵙⵉⵏ ⵏ ⵜⴰⵙⴻⵜ
23. ⴼⵍⴰ ⵜⵜⴰⵇⴷⵉⵔ ⴰⴷ ⴰⵎⵏ ⴰ ⴳⴻⵢⴰ ⵜⵜⵉⵏⵉⵖ
24. ⴽⴻⵍⵍⴻ ⵍⴼⴰⵍⴰⵛ ⴰ(ⴷ) ⴳⵉⵙ ⵉⴼⵛⵛⵔⵏ ⵍⵃⵕⵓ
25. ⵉⵍⵍⴰ ⵞⵞⵔⵇ ⴷ ⵍⵖⵔⵟ ⵉⵖⵉ ⴽⵉⵎⴰⵏ ⵍⵓⴰⵇⵇ ⵏⵏⵙ
26. ⴷⴻⵎⵎⴰⵍ (ⵏ) ⵍⴼⴰⵔⴰⵟ ⴻⵔ ⴳⵉⵙ ⵉⵅⴰⵚⵚⴰ ⵢⴰⵏ
27. ⵏⴻⵃⴰ ⵏⵏ ⵛⵉⵚⵕ ⵉⵍⵍⴰ ⴳⵉⵙ ⵉⵍⵉⵏ ⵍⵢⴰⵛⴰⵏ
28. ⴰⵓⵓ ⴰ ⵛⵏⵞⴽ ⴷ ⵍⵀⵉⵛⵛⴰ ⴷ ⵍⴰⵅⵟⴰⵔ ⵏⵛⴰⵍⴰⵏⵉⵏ
29. ⵀⴰⵏ ⴰⵥⴻⴳⵥ ⵏ ⵇⵕⴹⴰⵊ ⴰⵖ ⵏⵙⵙⵏⵃⴰ ⵙ ⵉⵛⵉⴽ
30. ⵏⴻⵃⴰ ⵏⵏ ⴳⵉⵙ ⵢⴰⵏ ⴻⴽⴰⵟⴰⵔ ⵜⴻⵏⵙ ⵓⵢⵢⵍⵏ ⴰⵙ
31. ⵏⵞⵔⴽ ⵉⴷⵙ ⴰⵛⴻⴷⴷⴻ ⵟⵖⴷⴰⴷ ⴰⵙ ⵏⵏ ⴰⴽⴽⵯ ⵏⵕⴻⵓ
32. ⵉⵎⵉⵖ ⵉⵙⵙⵏ ⵉⵛⴻⵔⵉⴳ ⵏⵏⵖ ⵉⴹⴹⴰⵃⵏ ⵍⴻⵚⴻⵍ
33. ⵃⵕⵓⵏ ⵙⵔⵖ ⴰⵢⵜ ⵜⵛⴰⵥⵉⵔⵜ ⴻⵍⴰ ⵛⴰⵏ ⵏ ⴻⵃⵉⵖ
34. ⵉⵓⴰⴹⵕ ⵏ ⴳⵉⵙⵏ ⵍⴻⵥⵉⵔ ⵉⵙⵍⵍⵛ ⵃⵍⵍⴰⵖ
35. ⵀⴰⵏ ⵍⵛⴰⴽⵍⴰ ⵏ ⵜⵜⵔⵉⴷ ⴷ ⴻⵜⵟⵉⵔ ⴻⵍⴰ ⴰⵃⴻⵍⵍⴻⵙ
36. ⵉⵍⵉⵏ ⵉⵣⴰⵛⵛⴰⵔⵏ ⴷⴰ ⵜⵏ ⵉⵙⵙⵏⵎⴰ ⵃⵍⵍⴰⵖ
37. ⴰⵙⵉ ⵏⵉⵜ ⵙ ⴻⵥⵍⵛⴹ ⵏⵏⴽ ⴻⵍⴰ ⴰⵃⴰⵙⵉⵢ
38. ⵉⵙ ⴻⴽⴰⵏ ⵍⵓⵕⵟ ⴰⴷ ⵉⴳⵯⵔⴰⵏ ⴰⵔ ⵉⵙⵙⵉⵓⵉⵍ
39. ⵉⵛⵉⴽ (ⵏ) ⵍⵀⴻⵍ ⵉⵓⴰⴷⴰ ⴻⴽⴰⵏ ⵍⵅⴰⵍⴰⵢⵢⵉⵇ
40. ⵏⴽⴽⵉ ⵟⴰⴼⴷⴰ ⴰⵛⴹⴹⴰ ⴰⴷ ⵉⴳⴳⵉⵣⵏ ⵃ ⵜⵎⴰⵍⵍⵉⵏ ⵏⵏⵖ
41. ⵉⵛⵛⵏⴼⴰ ⴳⵯⵛⴰⴽ ⵙ ⵜⴰⵟⵟⴻⵞⵜ ⵉⵖ ⴰⵔ ⵉⵜⵜⵛⵔⵔⴰⵜ
(ⵜⴰⵙⵏⴰ 176-178)

3. ⴰⵛⴻⴷⴷⴻ ⵏ ⵛⴻⵙⴽⴻ, 1988.

1. ⴰ ⵔⴻⵙⵢⴰ ⵍⴰⵇⴷⴰⵛ ⵏⵏⵖ ⵏⴻⵙⵉ ⵜⵏ ⴷ
2. ⵉⵛⴰⵍⴰⵙⵙ ⵏ ⵜⴻⵙⵙⵏⴰ ⵃ ⵍⵛⵖⵔⵉⵟ
3. ⴰⵃ ⵉⵢⵢⵉ ⵉⵚⵕⵃ ⵍⴻⵥⵉⵔ ⵏ ⴻⴳⵍⵍⵉⴷ
4. ⵏⵉⵎⵉ ⴷ ⵉⵛⴻⵔⵉⴳ ⴰⵎⵉⵖ ⴷ ⵍⴽⴻⵜⴻⵟ
4. ⵜⵜⴰⵔⵉⴳ ⴻⵍⴰ ⵍⴰⵚⵍ ⵉⴳⴰⵏ ⵍⵛⴻⵃⵉⴷ
6. ⴰⵙ ⵔⵉⵖ ⴰ(ⴷ) ⵜⵏ ⴷ ⵏⵃⵍ ⵉ ⵢⴰⵏ ⴻⵔ ⵏⵅⴰⵍⵉⴹ
7. ⵉⴳⴳⵉ ⵏ ⵚⵟⴰⵓ ⴰⵙ ⵍⴽⵛⵖ ⵍⵓⴻⴷⴻⴷ
8. ⵀⴰ ⴷⴷⵉⵎⴰⵏⴰ ⵖⵍⵟⵏⵜ ⵍⵛⵔⵉ ⵏ ⵊⵊⴰⵊ

35. ⵋ ⵉⵅⵅⵉ ⵏ ⵡⴰⴽⴰⵀ ⴰⵖ ⵓⵔ ⵜⵓⵋⵉⵜ ⴰⵖⴰⵔⴰⵙ
36. ⵜⴰⵎⵎⵓⵔⵖⵉ ⵏ ⵀⵛⴷⵉⴷ ⴰ(ⴷ) ⵉⵃⵎⵎⵔⵏ ⴰⵖⴰⵔⴰⵙ
37. ⵎⴷⴷⵏ ⴷⴰ ⴽⵓⵀⵀⵓ ⵜⵜⴰⵣⵣⴰⵀⵏ ⵓⵔ ⵉⵥⵥⴰⵎⴰ ⴼⴰⵏ
38. ⴼⴰⵏ ⵓⵔ ⵙⴰⵀⴰⵏ ⴰⴷ ⴷⵉⴷⴽ ⵃⵎⵎⵔⵏ ⴰⵡⴰⵀ
39. ⵀⴱⵎⵎ ⵏ ⴷⴷⵓⵏⵉⵜ ⵉⵃⵎⵎⵔ ⴰⴽⴽⵯ ⵀⵅⴰⵀⴰⴼⵉⵥ
40. ⴽⵉⵡⴰⵏ ⴽⴰ ⴷ ⵙⵙⵔⴻⵉⵙ ⵡⴰⵀⵀⵉ ⵜ ⴽⴰ ⴼⵉⵡⵉⵏ
41. ⴰ(ⴷ) ⵏⵉⵜ ⵉⵅⴷⵎ ⴼⵉⵀⵉ ⵅⵉⵙ ⵀⴱⵎⵎ ⵉⴽⵎⵎⵀ ⵜ
42. ⴼⵉⵀⵉ ⵟⵟⵋⴰ ⵖ ⵎⴷⴷⵏ ⴷⴰ ⵟⵋⵋⵓⵏ ⴽⵔⴰ ⵙⴰⵀⴰⵏ
43. ⵓⵔ ⴰ(ⴷ) ⴽ ⵉⴳⴳ ⴼⴰⵏ ⵓⵔ ⴰ(ⴷ) ⵅⵉⵡⵏ ⵉⵜⵜⵏⵎⵎⴰⵎ ⵉ ⴼⴰⵏ
44. ⵉⵇⵓⵎⵉⴼⵏ ⵖ ⵉⴱⵎ ⴷ ⵀⴰⵋⵃⴰⵀ ⵍⵙ ⴰⵎⵓⴱⵀⵎ
45. ⵓⵔ ⴰ(ⴷ) ⵜⴰⵋⵉⵎ ⵖⴰⴼⴰⴷ ⴷ ⵀⵛⴳⵓⵎ ⴰ(ⴷ) ⴽⴰ ⵜⵀⵀⵉⵏ
46. ⴰⴷ ⵉⵇⵓⵛ ⵜⵉⵅⵎⵎⵉ ⵖⵉⵏ ⵏⵉⵜ ⵀⵎⴰⵛⴰⵀ ⵍⵙ
47. ⵙⴰⵀⴰⵏ ⵀⵥⵔⴰⴼⴰ ⵎⴰⵖ ⵉⵜⵜⵃⵀⵀⴰⵎ ⵀⵛⴰⴼⴰⵜ
48. ⴰⴼⵀⵀⵉ ⵙ ⵔⴰⵏ ⴰ(ⴷ) ⵜ ⵉⴷ ⵉⵋⵀ ⴰⵙⵙ ⵍⴰ ⵖ ⵉⵎⵎⵓⵜ
49. ⵀⵃⵉⵀⵎ ⴰⴷ ⵏ ⵀⵊⴷⵉⴷ ⴰⵖ ⵙⵓⵀ ⵉⵀⵀⴰ ⵍⴰⵊⴰⵛ
50. ⵜⵉⵀⵉ ⵀⵛⵓⵔⵉⴼⴼⴰ ⵖ ⵀⵎⵙⴰⴼⵀ ⴽⵓⵀⵀⵓⵜⵏⵜ
51. ⴼⴰⵏ ⵉⵔⴰⵏ ⵜⵉⵎⵣⵅⵉⴷ ⵇⵣⵎⵏ ⵜⵉⵋⵀⵡⵉⵏ
52. ⴽⵉⵡⴰⵏ ⴷ ⵀⵃⵉⴻⴰⴷⴰ ⵍⵙ ⵉⵙⴰⵀⴰ ⵉⵜⵏⵜ
53. ⵜⵉⵀⵉ ⵀⴽⴰⵏⵉⵙⴰ ⵀⵀⵉⵖ ⵟⵡⵡⵇⵏ ⵀⵎⴰⵙⵉⵛ
54. ⴼⵉⵀⵉ ⵀⵎⵀⵀⴰⵛ ⵓⴷⴰⴼⵏ ⴰ(ⴷ) ⵜ ⴰⴽⴽⵯ ⵉⵃⵎⵎⵔⵏ
55. ⵏⴽⴽⴰ ⵜ ⵉⵏ ⴼⴰⵏ ⵓⵣⵎⵣ ⵏⴽⴳⵎ ⵏⵉⵜ ⵉ ⵜⴰⴽⴰⵜ
56. ⵀⵛⵇⴻ ⵀⵃⴰⵀⴰⵎⵉ ⴷⴰⵖ ⵋⵀⵀⴰⵙⵏ ⵃⵎⵎⵔⵖ
57. ⵜⵉⵋⵀⵡⵉⵏ ⵏ ⴻⴰⵔⵉⵣ ⴰⵖ ⵔⵓⵔⴰⵖ ⴰⵀⵉⵎⴰⵏ
(ⵜⴰⵙⵏⴰ 173-176)

2. ⴰⵎⵓⴷⴷⵓ ⵏ ⴻⵖⴷⴰⴷ, 1987

1. ⵏⵓⵋⴰ ⵏⵉⵜ ⴼⴰⵏ ⵓⵎⵓⴷⴷⵓ ⵀⵋⵇⵛ ⴰ(ⴷ) ⵙⵔⵙ ⵉⵡⵉⵖ
2. ⵀⵃⵉⵔⴰⵥ ⵖ ⵀⵃⴰⵔⴰⴻ ⵉⵙ ⵏⵉⵜ ⵉⵀⴰ ⵜⵜⴰⵔⵉⵅ
3. ⴰⵜⵉ ⴻⵖⴷⴰⴷ ⵏⴽⴽⴰ ⵅⵉⵙ ⴼⴰⵏ ⵎⵔⴰⵡ (ⵏ) ⵡⵓⵙⵙⴰⵏ
4. ⴰⴼⵀⵀⵉ ⵣⵇⵉⵖ ⵏⵔⴰ ⴰⴷ ⴰⴽ ⵋⵀⵀⴰⵙⵏ ⵙⴰⵡⵀⵖ
5. ⵏⴰⴱⵔ ⴷⵉⵊⵀⴰ ⵉⵀⵀⴰ ⵅⵉⵙ ⴼⵓⵙⵉ ⵏⵉⵜ ⴰⵎⴰⵏ
6. ⴱⴰⵏ ⴰⵣⵓⵅⵣ ⴷⴰ ⵖ ⵏⵅⵅⵉⵣ ⴰⵔ ⵜ ⵓⴽⴰⵏ ⵉⵜⵜⴰⵍⴰⴼ
7. ⵡⴰⵀⴰⴼⵍⵉ ⵀⵛⵎⴰ ⵣⵓⵏ ⵜⵀⴽⵎⵜ ⴰⵋⵇⵇⴰⵏ
8. ⵎⵓⵀⴰⴼ ⵃⴻⴷⵀⵥⴰⴷⵔ ⵏⵣⵓⵇ ⴷ ⵀⵛⵓⵇⵓⵎ ⵍⵓⵏ
9. ⵙⵙⵓⵜⵀⵖ ⵅⵉⵎ ⴰ ⵀⵎⴷⵉⵏⵜ ⵓⵔ ⵉⵅⴰⵟⵟⴰ ⴼⴰⵜ
10. ⵓⵀⴰ ⴰⵙⵖⴰⵔ ⵀⵀⵉ ⵅⵉⵙ ⵉⵃⵎⵎⵔⵏ ⴰⴽⴰⵀ
11. ⵉⵅⴰ ⵜ ⵓⵙⵖⴰⵔ ⴰⴷ ⵏ ⵜⵉⴼⵏⵉ ⵛⴰⵡⵀⵏ ⵓⴽⴰⵏ
12. ⴱⴰⵜⵉ ⵀⵀⴰⵏ ⵡⴰⵥⵥⴰⴼⵏ ⵣⵓⵏ ⴷ ⴽⴰ ⵜⵓⵙⵉⵜ ⵜⴰⵎⵎⵏⵜ
13. ⵉⵖ ⵉⴽⴽⴰ ⴽⵔⴰ ⴻⵖⴷⴰⴷ ⵓⵔ ⵜⵏ ⴳⴳⵉⵏ ⴼⴰⵡⵉ ⵙⵓⵀ

ⵜⵉⵎⴷⵢⴰⵣⵉⵏ ⵏ ⵓⵎⵓⴷⴷⵓ

1. ⴰⵎⵓⴷⴷⵓ ⵏ ⴱⴰⵔⵉⵣ, 1987
    1. ⴰⵎⵓⴷⴷⵓ ⵏ ⴱⴰⵔⵉⵣ ⵇⴱⴱⵉ ⵓⵎⵔⵏ ⴰⵖ ⵏⵀⵀⵓⵖ ⵉⵙ
    2. ⵉⴽⴽⴰ ⴳⵉⵙ ⵎⴰⵖ ⵉⵜⵜⵓⵃⴰⵎ ⵡⴰⵍⵍⴰ ⵜ ⵓⵔ ⵉⴼⴼⵉⵏ
    3. ⵎⵔⴰⵡ ⵏ ⵄⵄⴰⵇⴽⴱⵉⵄⴰ ⴰⵙ ⵔⴰ(ⴷ) ⴰⴼ ⵜ ⵉⵙ ⵎⵜⵜⴽⵖ
    4. ⴰⵢⵢⵓⵔ ⵏ ⵡⴰⵄⴰⵏ ⴰⵖ ⵓⵔ ⴼⵎⵎⴽⵖ ⴰⴼⴰⴽ ⵍⵙ
    5. ⵓⵔ ⵏⴳⴰⴽⵉⵄ ⵎⴷⴷⵏ ⴼⴰ ⴰⴷ ⴰⵏⵖ ⵉⵎⵎⴰⴽⵏ ⵉⵍⵍⴰ ⴼⴼⵉⵖ
    6. ⴼⵓⴽⴽⴰ ⴰⵅⵔⴰⴱ ⴷ ⵎⴰ(ⴷ) ⴳⵉⵙ ⵓⴽⴰ ⴰⵛⴽⵟⵉⵢ
    7. ⵉⴽⴽⴰ ⴳⵉⵙ ⵎⴰ ⵏⵙⵙⵏ ⴳⵉⵙ ⵎⴰ(ⴷ) ⴰⴼⴼⵯ ⵓⵔ ⵏⵙⵙⵉⵏ
    8. ⵡⴰⵍⵍⴰ ⴷ ⵜⵏⵎⴰⴳⴳⴰⵔⵜ ⵉⵔⴰ ⴰ(ⴷ) ⵙⵔⴼ ⵉⵀⵇⵟ
    9. ⵉⴳⴰ ⴱⴰⴱ ⵏ ⵉⵎⵓⵔⵉⴳ ⵉⵜⵔⵉ ⴼⵉⵡⴰⵏ ⵉⵙⵙⵏ ⵜ
    10. ⵃⴰⵏ ⴽⵎⵓⵙⵊⴰⴽⴰⵜ ⴰⵖ ⵉⵙ ⵏⵉⵜ ⵙⵙⴰⵏ ⴰⵜⴰⵢ
    11. ⵉⴽⴽⵉ ⵓⵔ ⴽⴼⵎⵏ ⵉⵄⴰⵇⵏ ⴰ(ⴷ) ⵉⴽⴼⵎ ⵡⴰⵡⴰⴽ
    12. ⴼⵓⴽⴽ ⴰⵙⵙⵀ ⴰ ⴳⵓⵢⴰ ⴷⴰ ⵏⵙⵏⵀⴰⴽ ⴽⵎⴰⴼⴰⵏ
    13. ⵏⴼⴼⴰ ⴼⵓⴽⴽⵓ ⴱⴰⵔⵉⵣ ⴽⴰⴳⴱⴰⵔ ⵍⵙ ⵓⵔ ⵏⵜⴽⵏ
    14. ⴳⵎⵙⵉⵏ ⴹⴰⵊ ⵍⵉⴳ ⴰⵙ ⴰ(ⴷ) ⵉⵙⴼⵔ ⵓⵇⵓⵎⵉⵢ
    15. ⴽⴱⵏⵢⴰ ⵏ ⴱⴰⵔⵉⵣ ⵉⴳⴰ ⴰⵤⴷⵉⵎ ⵏ ⵜⴰⵙⵓⵜⵉⵏ
    16. ⵙⵓⴽ ⵓⴼⴰⵏ ⵣⵢⵢⵏ ⵉⵖ ⴰ(ⵔ) ⵜⵏ ⵉⵜⵜⴰⵍⵍⴰⵢ ⴽⴳⴽⵤ
    17. ⵢⵉⴽⵉ ⴱⴰⵇⴱⵉⵚ ⵓⵔ ⴰ(ⴷ) ⴳⵉⵙ ⵜⴰⵀⵉⵎ ⴰⵖⴰⵔⴰⵙ
    18. ⵉⵖⴽⴱ ⵊⴰⵎⵅ ⴽⵀⵏⴰ ⵖⵉⵔ ⵢⵓⵙⵉ ⴰⵎⵓⵙⴽⵎ(ⵉ)
    19. ⵖⵉⵏ ⴰⵖ ⵏⵉⵜ ⵣⵥⵏⵥⴰⵏ ⵜⵉⵔⵎⵜ ⵉⵟⴽⴽⴰⵏ
    20. ⵉⴽⴽⴰ ⵛⴰⵏⵥⵉⴽⵉⵥⵉ ⴳⴰⵏ ⴼⵓⴽⴽⵓ ⴹⵓⵎⴰⴹⵉⴼ
    21. ⴼⵓⴽⴽⵓ ⵎⴰ(ⴷ) ⵜⵔⵉⵜ ⵉⴽⴽⴰ ⴳⵉⵙ ⵖⵉⵏ ⴰⵔ ⵉⵜⵜⵏⵡⴰⵔ
    22. ⴱⵉⵅⵓⵛⵛⵔⴰ ⴱⴰⵔⵉⵣ ⵉⴽⴼⵎ ⵜ ⵉⵙ ⵓⵛⴽⵟⵉⵢ
    23. ⵃⴰⵏ ⴽⵎⵡⴰⴳⵣ ⴷⴰ ⴳⵉⵙ ⵅⵎⵎⵔⵏ ⵏⴼⴼⴰ ⵜⵏⵜ
    24. ⵎⴰ(ⴷ) ⴳⵉⵙ ⵉⵀⴼⴰ ⵇⴱⴱⵉ ⴷ ⴽⴰⵎⵡⴰⴽ ⵟⴰⵡⴽⵏⵉⵏ
    25. ⵉⴽⵉⵏ ⵉⵖⴰⵔⴰⵙⵏ ⵓⴳⵔⵏ ⴼ ⴰ ⴰⵙⵉⵀ ⵏ ⵙⵓⵙ
    26. ⵎⵤⵤⴰⵔ ⴰⵔ ⴳⵉⵙ ⵜⵜⵉⴷⵓⵏ ⵙⵎⵎⵓⵙ ⴽⴼⵉⵇⴰⵏ
    27. ⵢⵉⴽⵉ ⵓⵖⴰⵔⴰⵙ ⵉⴳ ⵉⵙⵎ ⵍⵙ ⴱⴰⵔⵉⵀⵉⴼ
    28. ⵥⵓⵏ ⵓⴼⴰⵏ ⵜⴽⴼⵎⵜ ⵉⴳⴳⵉ ⵏ ⵡⴰⵙⵉⵀ ⵏ ⵎⵎⵇⴱⵉⵅ
    29. ⴽⵓⵟ ⵏ ⴳⵉⵙ ⵣⵥⵏⴱⵓⵟ ⵓⵔ ⴽⴼⵎ ⴰⴼⴰⴽ
    30. ⴷⴷⵓ ⵡⴰⴼⴰⴽ ⵉⴽⴽⴰ ⴳⵉⵙ ⵎⵢⵢⴰ ⵏ ⵓⵖⴰⵔⴰⵙ
    31. ⵓⴽⴰ ⴽⵎⵉⵜⵔⵓ ⵉⴽⴽⴰ ⴳⵉⵙ ⴰⴽⵀ ⵔⴰ(ⴷ) ⵜ ⴰⵙⵉⵏ
    32. ⵉⵍⵍⴰ ⴼⴰ ⵜⵔⵉⵜ ⵣⵥⵔⴱ ⴰⵙ ⵔⴰⵏ ⴰ(ⴷ) ⴼ ⵉⵙ ⴰⵡⵉⵏ
    33. ⵜⵉⴽⵉ ⵚⵚⵎⴹⴰ ⵎⴰⵖ ⵉⵜⵜⵔⵓⵙ ⵓⵄⴰⵇ ⵍⵍⵓⵏ
    34. ⵉⴽⵉⵏ ⵉⵙⵔⴰⵙ ⵜⴰⵣⵥⴰⴽ ⴼⴰ ⴰⵔ ⴼⴰ ⵜⵇⵎⵉⵜ

57. ⵓⵔ ⴰ(ⵔ) ⵉⵙⴰⵍⵍⴰ ⵜⵉⵀⵀ ⴰⵔ ⵜⵏⵜ ⵉⵃⵇⵇⴳ
58. ⵉⵙ ⵜⵙⵙⵏⵜ ⵛⴰ(ⴷ) ⵉⵜⵜⴰⵎⵉⵏ ⵢⴰⵏ ⴰⵔ ⴷ ⴰⴽⴽⵯ ⵉⵖⴰⵟ
59. ⵓⵔ ⴷ ⵍⵛⴰⵍ ⵉⵖ ⵉⵔⵣⴰ ⵢⵉⵍⵉ ⵎⴰⵢⵢⴰⵀ
60. ⴰⵏⵥⴰⵇ ⵉⵖ ⴰⴽⴽⵯ ⵉⵟⵟⵉ ⵢⵉⵍⵉ ⵎⴰⵢⵢⴰⵀ
61. ⴰⴳⵍⵍⵉⴷ ⵉⵖ ⵉⵇⵛⵉ ⵙ ⵉⵍⵍⴰ ⵎⴰⵢⵢⴰⵀ
62. ⵍⴰⵕⵍ ⵉⵖ ⵊⵍⴰⵏ ⵓⵔ ⵙⴰⵔ ⵉⵍⵍⵉ ⵎⴰⵢⵢⴰⵀ
63. ⵣⵓⵏ ⴰⴽ ⵟⵟⵉⵏ ⵉⵍⵙ ⵅⵍⵏ ⴰⵎⵏ ⴰⵛⴳⴳⵇⵀ
64. ⴰⵔⴳⴰⵣ ⴰ(ⴷ) ⴳⵉⵙ ⵉⵞⵎⴰⵏ ⴷ ⵉⵖ ⵏⵉⵜ ⵉⵟⵉⴷⴷ
65. ⵣⵓⵏ ⴷ ⴰⵊⴷⴷⵉⴳ ⵏ ⵓⵍⵉⵍⵉ ⵖ ⵎⴰⵙⵉⵅ ⴰⴷ
66. ⵉⵖ ⵅⵍⵍⴰⵙⵏ ⴽⴽⴰⵏ ⵎⴰⵛⴰⵏ ⵏ ⵢⵉⴳⴳⵉⴳ
67. ⵢⴰⴷⵔ ⵉⴳⵅ ⴰⵔ ⵉⵖ ⵏⵉⵜ ⵉⵣⵔⵉ ⵢⴰⵀⵓ ⴷ
68. ⵓⵔ ⴰ(ⵔ) ⵉⵜⵜⵉⵖⴰⵔ ⵉⵖ ⴰⵔ ⴷ ⴰⴽⴽⵯ ⵉⵇⴰⵥ
69. ⵓⵍⴰ ⴰⵔ ⵜⵜⵛⵍⵓⵏ ⴰ(ⴷ) ⵜ ⵉⴽⴽⵉⵙ ⵓⵀⴰⵀ
70. ⵍⴳⵢⴰⵔ ⵏ ⵎⴰⵎⴰⵍ ⴰⴷ ⵓⵔ ⵅⵍⵏ ⵍⵄⵉⵟ
71. ⵢⴰⵏ ⵉⵜⵜⴰⵀⵇⵏ ⵍⵃⵏⵏⴰ ⵎⴰⵍⴰⵟⵓⴷⴷ
72. ⴰⴷ ⴰⵙ ⵖⵛⵉⵏ ⵉⵀⵓⵀⴰⵏ ⵉ ⵓⵅⵓⵙ ⴰⴷ
73. ⵢⴰⵏ ⵉⵙⵙⵔⵖⴰⵏ ⵍⵄⵅⵉⵜ ⴳⵉⵏ ⴰⵃⴷⴷⴰⴷ
74. ⵉⵖ ⵓⵔ ⵊⴷⵔⵏ ⴰⵅⵓⵙ ⵉⵛⵣ ⴰⵤⵞⵞⴰⵟ
(ⵜⴰⵙⵏⴰ 164-167)

18. ⵎⴰⵍⴰ ⵜⵜ ⵉⵙⵉⴳⴳⵉⵃⵏ ⴰ(ⴷ) ⴳⵉⵙ ⵓⵔ ⵉⵇⵇⵏⵄ
19. ⵔⴰ(ⴷ) ⵙⵓⵃ ⴰⴼⵉⵏ ⴰⵣⵛⵣ ⴰⵔ ⴷ ⵉⵜⵜⵉⵎⵊⵉⴷ
20. ⵔⴰ(ⴷ) ⴽ ⵏⵉⵜ ⵙⵛⴰⴳⵃⵖ ⴰ ⵢⴰⵏ ⵉⵖⵉⵏ ⵃⴳⵓⴷ
21. ⵎⴰⴳⴳⴰ ⵏⵉⵜ ⵃⵀⴰⵇⵃ ⵍⵓⵏ ⵉⵅⴰⵔⵔⵓ ⴷ
22. ⵣⵓⵏ ⴷ ⴰⵇⵅⵅⴰⵟ ⵉⵙⴷⵉⴷⵏ ⴰ(ⴷ) ⵉⴳ ⵎⴰⵎⴰⵃ ⴰⴷ
23. ⵎⴰⵍⴰ ⵜ ⵓⴽⴰⵏ ⵉⵃⵙⴰⵏ ⴰⵔ ⵜ ⵉⵜⵜⵛⵏⵉⴷ
24. ⵉⵖ ⵜⵔⵖⴰ ⵜⴰⴼⵓⴽⵜ ⵉⴼⴼⵓⵖ ⵜ ⵓⴱⵛⵛⵉⵄ
25. ⵉⵖ ⴰ(ⵔ) ⴷ ⵜⵔⵓⵅⵏⵜ ⵉⵖⵉ ⵜⵏ ⵎⴰⵢⵢⴰⵄ
26. ⴰⵔ ⴰⴽⴽⵯ ⵉⵜⵜⵛⵏⵉⴷ ⵖⵉⵃⵃⵉ ⵖ ⵔⴰ(ⴷ) ⵏ ⵉⴳⴳⵓⵣ
27. ⵛⴰⵙ ⵉⵜⵜⴰⴼ ⵓⵔⴳⴰⵣ ⴰ ⴳⵯⵛⴰ ⵎⴰⵢⵢⴰⵄ
28. ⵉⵖ ⵢⴰⴷ ⵉⵛⵛⵓⵜ ⵉⵔⴰ ⴰ(ⴷ) ⵙⵓⵃ ⵖⵉⵏ ⴷⴷⵓⵀⴰ
29. ⵉⵖ ⴰ(ⵔ) ⴼⵙⵙⵉⵏ ⵜⵉⵛⵓⴽⵔⴰⵙ ⵏ ⵎⵉⵢⵢⴰⵄ
30. ⴷⴰ ⴰⵙ ⵏⵉⵜ ⵏⴼⴼⵔⵏ ⵜⵓⵛⵥⵉⵏ ⵏⵖ ⵏⴰⵙⵉ ⵜⵏ ⴷ
31. ⴰ(ⴷ) ⵜⵏⵜ ⵙⵙⵃⴽⵛⵖ ⵖⴰⵙⵙ ⴰ ⵉ ⴷⴰⵔ ⵓⵣⵔⴳ
32. ⵉⵖ ⴽⴰ ⵏⵓⴼⴰ ⵜⴰⵎⴰⵃⴰ ⵍⵖ ⴰ(ⴷ) ⵏⵥⵥⴰⵄ
33. ⴰⴷ ⴷⴰⵖ ⵏⴽⴽⵉⵙ ⵉ ⵜⴼⵃⵎⵉⵏ ⵉⵛⵉⴳⵉⵣ
34. ⵛⵏⵅⴽ ⴰⴷ ⴽⴽⵉⵖ ⵏⴳⴰ ⵏⵉⵜ ⴰⵟⵓⴽⴰⵄ
35. ⵓⵔ ⴰⵔ ⵏⵙⴰⵎⴰⵃ ⵓⵃⴰ ⴰⵔ ⵏⵜⵜⵛⵏⴰⴷ
36. ⵛⵏⵅⴽ ⴰ(ⴷ) ⵉⵣⵔⵉⵏ ⴷ ⵓⵏⵥⴰⵕ ⵓⵃⴰ ⵉⴳⴳⵉⴳ
37. ⵓⵔ ⴰⴽⴽⵯ ⴳⵃⵉⵏ ⴰⴷⵔⴰⵔ ⵉ ⵜⵉⵣⵉ ⴰⴷ
38. ⵉⵖ ⴰⴽⴽⵯ ⵕⵥⴰⵏ ⴰⵙⵖⴰⵔ ⵉⵏⴽⵔ ⵎⴰⵢⵢⴰⵄ
39. ⵉⵏⴰⵇⵇⴱ ⵓⵛⴷⵃⵓ ⴼ ⵉⵜⵔⴰⵏ ⵉⵙⴼⴰⵎ ⵖⵢⵉⵄ
40. ⵉⵛⵉⴽ ⵏ ⵜⵉⴼⴰⵎⵜ ⴰⵢⴰⴷ ⵏⵜⵜⵛⵏⵉⴷ
41. ⴰ(ⴷ) ⵙⵔⵙ ⵏⵇⵇⵏ ⵜⵉⵕⵥⵉ ⵏⵓ ⵖ ⴷⴰⵔ ⵓⴼⵓⴷ
42. ⵛⵔⴰⵎ ⵉⵙⴳⴳⵯⴰⵙⵏ ⵉⵖ ⵉⵙ ⵏⵉⵜ ⵏⵟⵉⴷⴷ
43. ⵓⵔ ⴰⴽⴽⵯ ⵔⴰ(ⴷ) ⵏ ⴰⴳⴳⵓⴳⵏ ⵓⵃⴰ ⵔⴰ(ⴷ) ⵏⵇⵇⵏⵄ
44. ⵎⴰⵍⴰ ⵉⵙⵙⵏ ⵉⵙ ⵜⵃⵃⴰⵛⵜ ⴰ ⵜⴰⴳⵓⵄⵉ
45. ⵉⵛⵛⴰⵖ ⴰ(ⴷ) ⵜⵏⵜ ⴰⴽⴽⵯ ⵓⵔ ⵉⴼⵃ ⵉ ⵎⵉⵢⵢⴰⵄ
46. ⵎⴰⵍⴰ ⵉⵙⵙⵏ ⵉⵙ ⴰ(ⵔ) ⵉⵣⵔⴰⵢ ⵖⵢⵉⵄ
47. ⵜⵉⵃⵉⵜ ⴰ ⵜⵉⴼⴰⵎⵜ ⴰⴷ ⵓⵔ ⴼⵃⵏ ⵃⵀⵉⵟ
48. ⵎⴰⵍⴰ ⵉⵙⵙⵏ ⵉⵙ ⵙⵓⵃ ⵉⵔⴰ ⴰ(ⴷ) ⵢⴰⴼⵓⵄ
49. ⵉⵛⵛⴰⵖ ⵓⵃⴰ ⴰⴼⵓⵃⴽⵉ ⴰ(ⴷ) ⵜ ⵏⵉⵜ ⵉⴽⵔⵣ
50. ⴰⵛⴰⵍ ⴰⴷ ⵏ ⵜⵉⴹⴹ ⴰ ⵙⴰⵔ ⴽⴰ ⵏⵜⵜⵛⵏⵉⴷ
51. ⵉⵖ ⴰⵔ ⵜⵜⵉⵖⴰⵔⵏ ⴰⵔ ⵜⴳⴳ ⴰⵟⵓⴽⴰⵄ
52. ⵓⵔ ⴰ(ⴷ) ⵏⴽⵔⵣ ⵃⵀⴷⴰⵎⴰⵜ ⵏⴰⵙⵉ ⵜⵏ ⴷ
53. ⵓⵔⵜⴰ ⴷ ⵏⵄⵉ ⵜⵓⴳⵙⵉⵏ ⵏ ⴳⴰⵔ ⴰⵛⵓⴷ
54. ⵓⵔ ⴰ(ⴷ) ⵏⵙⴱⵉⵔⵔⵉ ⵙ ⵉⵛⵉ ⵏ ⵓⵇⵅⵅⴰⵟ
55. ⵓⵔ ⴳⵉⵙ ⵃⵀⵉⵟ ⴰⵛⵏⵉⴷ ⵍⵖ ⴰⴼ ⵏⵟⵉⴷⴷ
56. ⵓⵔ ⴰ(ⵔ) ⵉⵙⴰⵃⵃⴰ ⵜⴰⵙⴰ ⵉⴳ ⴰⵏⴽⴽⵉⴷ

9. ⴰⴷ ⴷⴰⵖ ⴰⵙⵉⵏ ⴰⵎⵓⴷ ⴰ(ⵔ) ⵉⴽⴽⵔⵣ
10. ⵔⴰⵔ ⴷ ⴰⵎⴼⴼⵓⵖ ⴰ(ⴷ) ⴰⵡⵏ ⵃⵔⵏⵖ ⴰⵡⴰⵍ ⴰⴷ
11. ⵓⵔⵜⴰ ⵜⵖⵎⵉⵎ ⴰ ⵍⵅⵍⴰ ⵖ ⵓⵃⵓⵙ ⴰⴷ
12. ⵉⴳⵯⵔⴰ ⴰⵙⵏ ⴷ ⵓⵙⴳⴳⵓ ⴰⴷ ⴰⵣⴳⴳⵯⴰⵖ
13. ⵓⵍⴰ ⴰⵣⴳⵣⴰⵡ ⵏⵜⵜⴰ ⴽⴰ ⴰ(ⴷ) ⵉⵍⴰⵏ ⴰⵜⵉⴳ
14. ⵏⵊⴷⵔ ⵜⵉⵃⴰⵡⵉⵏ ⵏⵜⴰⵟⵀⴰ ⵜⵉⵢⵢⴰⴹ
15. ⴰⵏⵡⴰⵍ ⵍⵖ ⴰⵖ ⴰⵙⵏⵜ ⵏⴳⴰ ⵉⵍⴽⵯⵎⴼ
16. ⴱⴰⵏ ⵜⵉⴹⵟ ⵍⵓⵏ ⵉⵎⴷⵉ ⵙⵔⵙ ⵓⴽⵛⵛⵓⴹ
17. ⵍⵙ ⴰⵄⴷⴷⴰⵎ ⴰⵣⵎⵣ ⵍⵙ ⵡⴰⵍⴰⵟⵓⴷⴷ
18. ⴰ(ⴷ) ⵙⵓⵍ ⵉⵍⵉⵏ ⴰⵛⴽⵓ ⴷⴷⵓⵏⵉⵜ ⴰⵢⴰⴷ
19. ⴰ ⵎⴰ(ⴷ) ⵜⵣⵣⵔⵉ ⴷ ⵉⵊⴰⵡⴰⵏ ⴷ ⵓⵚⵎⵎⵉⴹ
20. ⵉⵖ ⵍⴰⵅ ⵉ ⵢⴰⵏ ⴰⵎⵀⵉⵡⵏ ⵉⴳ ⴰⵟⵓⴽⴰⴹ
21. ⵉⵖⵉ ⵙ ⵡⴰⴽⴰⵍ ⴰⵔ ⴷ ⴰⵃⵉⵏ ⴰⵀⴽⴽⴰⵣ
22. ⵜⴰⴳⵯⵎⴰⵜ ⵏ ⵖⵉⴽⴽⴰ ⵜⴳⴰ ⵣⵓⵏ ⴷ ⴰⵄⵛⵛⴰⵟ
23. ⵉⵅⵃⵓⵃⴰⵏ ⵓⵔ ⴰⵡⵏ ⵉⴽⴽⵉⵙ ⴰⵚⵎⵎⵉⴹ
24. ⵔⵔⵊⴰ ⴰ(ⴷ) ⵉⵙⵙⵍⴽⴰⵎⵏ ⴰⵢⵍⴰ ⵉⵔⴰ ⵓⵔⴳⴰⵣ
25. ⵡⴰⵍⴰⵢⵏⵉ ⴰⵖⴰⵔⴰⵙ ⵔⴰ(ⴷ) ⵢⴰⴳⴳⵓⴳ
(ⵜⴰⵙⵏⴰ 163-164)

3. ⵜⵓⵃⵇⵉⴹⵜ ⵏ ⵜⵎⵣⵉⵖⵜ

ⵉⵍⴰ ⵉⵅⵢⴰ ⵜⴰⵎⴷⵢⴰⵣⵜ ⴰⴷ ⴳ ⵜⵡⵓⵔⵉⵡⵉⵏ ⵏ ⵓⵏⵎⵓⴳⴳⴰⵔ ⵡⵉⵙⵙ ⴽⵇⴰⴹ ⵏ ⵓⵎⴰⵔⴳ ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ ⴳ ⵍⴰⴹⵓⵇ ⵉⵍⵍⴰⵏ ⴳ ⵡⵓⵙⵙⴰⵏ ⵏ 27, ⴷ 28 ⴷ 29 ⵢⵓⵍⵢⵓⵣ 2006.

1. ⴰⴷ ⴷⴰⵖ ⵏⵙⵙⵔⵖ ⵜⵉⵃⴰⵡⵜ ⵍⵖ ⵏⴰⵙⵉ ⵜⵜ ⵉⴷ
2. ⴰⵢⵍⴰ ⵙ ⴰⵖ ⵉⵍⴰ ⵍⵀⴰⵄⵍ ⴰⵔ ⵜ ⵏⵜⵜⵎⵏⴰⴷ
3. ⵉⴳⴰ ⴰⵃⴰⵙⵉⵢ ⴰⵡⵉⵖ ⵉⵙ ⵏⵉⵜ ⵍⵖⵇⴹ
4. ⴰ(ⴷ) ⵏ ⵃⵍⵍⴰⴽ ⵏⵙⵍⵍⵎ ⴰ ⵢⴰⵏ ⵓⵔ ⵏⴳⴰⵍⵉⴹ
5. ⴰⵍⵎⵓⴳⴳⴰⵔ ⵉⵃⵓⵍⴽⵉⵏ ⴰ(ⴷ) ⵉⴳⴰ ⵖⴰⵙⵙ ⴰⴷ
6. ⵉⵙⵎⵓⵏ ⴷ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵖⵎⴽ ⴰ ⵓⵍⴰ ⵖⵎⴽ ⴰⴷ
7. ⵜⴰⴳⵯⵎⴰⵜ ⵏ ⵢⴰⵏ ⵉⵖ ⴰⴽⴽⵯ ⵉⵏⴷⵔ ⵢⵉⴳⴳⵉⴳ
8. ⵢⵉⵍⵉ ⵡⴰⵙⵉⵃ ⵓⵔ ⵜⵏⵜ ⵉⵃⵍ ⵉ ⵡⴰⵢⵢⴰⴹ
9. ⵉⵍⵙ ⴰⴷ ⵏ ⵜⵛⵍⵅⵉⵢⵜ ⵓⵔ ⵉⴳ ⴰⵎⵣⴷⴰⵖ
10. ⵓⵍⴰ ⵜⴰⵎⵣⵉⵖⵜ ⵓⵍⴰ ⴰⵢⵜ ⵇⵇⵉⵃ ⴰⴷ
11. ⵉⴽⴽⴰ ⵜⴰⵙⵓⵜⵉⵏ ⵏ ⵇⵟⵟⵉ ⵖ ⵡⴰⴽⴰⵍ ⴰⴷ
12. ⵣⵓⵏ ⴷ ⴰⵊⴷⴷⵉⴳ ⴰⴷ ⴳⴰⵏ ⵉⵍⴰⵏ ⴰⵎⵓⴷ
13. ⵓⵔ ⴰ(ⴷ) ⵜ ⵉⵙⵙⵓⵙ ⵓⵏⴼⴰⵇ ⵓⵍⴰ ⴰⴼⴰⵡⴰⴳ
14. ⵉⵖ ⴰⴽⴽⵯ ⵜⵜⵎⴳⵔⵏ ⵔⴰⴷ ⴷ ⵉⵎⵎⵖⵉ ⵡⴰⵢⵢⴰⴹ
15. ⴰⴷ ⴷⴰⵖ ⵏⴽⵔⵣ ⵜⵉⵟⵅⵉⵔⵜ ⵍⵖ ⵏⵙⵙⵓ ⵜⵜ ⵉⴷ
16. ⵉⵍⴰ ⵖ ⵉⵇⴼⴰ ⵡⵓⴳⴳⵓⴳ ⵏⴷⵓⵙ ⴰⵙⵏ ⴷ
17. ⵜⵓⵃⵇⵉⴹⵜ ⵏ ⵢⴰⵏ ⵉⵖ ⵜⵏⵜ ⵉⵔⴳⵍ ⵡⴰⵃⵓⴷ

ⴰⵏⵣⴳⵓⵎ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ

1. ⵜⵉⵔⵔⴰ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ

ⵉⵍⴰ ⵉⵊⵢⴰ ⵉⵡⴰⵍⵉⵡⵏ ⴰ ⴳ ⵓⵊⵡⴰⵛ ⵉⵍⵍⴰⵏ ⴳ ⵓⵏⵎⵓⴳⴳⴰⵔ ⵍⵍⵉ ⵜⵙⵏⵎⴰⵍⴰ ⵜⵎⵙⵎⵓⵏⵜ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰⵏⵜ ⵏ ⵙⵓⵙ ⴳ ⴹⴹⴰⵕⵍⴱⵉⴹⴰ, ⴳ ⵓⵙⴳⴳⴰⵙ ⵏ 1990.

1. ⴰⵍⵎⵓⴳⴳⴰⵔ ⵏ ⵜⵓⵙⵙⵏⴰ ⵏⵓⵃⴰ ⵜ ⵉⴷ
2. ⵍⵃⵕⵊ ⵍⵓⵏ ⵉⵍⵔⴰ ⴰⵖ ⵡⵉⵏ ⵍⴼⵉⴷ
3. ⵡⴰⵍⴰ ⵉⵖⵔⴰⵏ ⴰⵔⵔⴰⵜⵏ ⵉⵍⴰⵏ ⴰⵜⵉⴳ
4. ⵔⴰ ⴷⴰⵖ ⵉⵎⵎⴰⵍ ⵜⵉⵃⴰⵡⵉⵏ ⵉ ⵡⵉⵢⵢⴰⴹ
5. ⵜⵉⵔⵔⴰ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵉⵏⵓ ⵏⵓⵃⴰ ⵜⵏⵜ ⴷ
6. ⵎⴰ(ⴷ) ⵜⵏⵜ ⵉⵙⵙⵏ ⵖ ⵓⴷⵔⴰⵔ ⵓⵍⴰ ⴰⵣⴰⵖⴰⵔ
7. ⴰⴱⵍⴰ ⵕⴱⴱⵉ ⵡⴰⵊⴷⵓⵜ ⵏⵖ ⵢⴰⵏ ⵅⵕⴰⴹ
8. ⵓⵔⵜⴰ ⵜⵍⵍⵉ ⵜⵎⵣⴳⵉⴷⴰ ⵜⵔⴰ ⴰ(ⴷ) ⵜⴰⴳⴳⵓⴳ
9. ⵎⴰⵖ ⵜⵜ ⵢⴰⵇⵇⵔⴰ ⵢⴰⵏ ⵎⵉ ⵜⵍⵍⴰ ⵖ ⵍⵖⵕⴹ
10. ⵓⵔⵜⴰ ⵜⵖⵎⵉⵜ ⴰ ⵍⵊⵍⴰ ⵖ ⵓⵇⵛⵛⴰⴱ
11. ⵎⵇⵇⴰⵔ ⵉⵍⴰ ⵍⴰⴼⵃⵉ ⵉⵍⵉⵏ ⵣⵣⵏⴱⵓⵊ
12. ⴰⵔ ⵜⵏ ⵜⴳⴳⴰⵏ ⵉⴹⵓⴹⴰⵏ ⵖ ⵓⵙⴳⴳⵔⴷ
13. ⵔⴰ(ⴷ) ⵅ ⵏⵙⴰⵇⵇⵙⴰ ⴰ ⴰⴹⴱⵉⴱ ⵓⵔ ⴳⵉⵙ ⵍⴼⵉⴱ
14. ⴰⵔⴳⴰⵣ ⵉⵎⵎⵓⵜ ⵍⵇⴱⵔ ⵅⴰ ⴰⵖ ⵜ ⵏⵜⵜⵎⵏⵉⴷ
15. ⴼⵛⵔⵉⵏ ⵏ ⵜⴰⵙⵓⵜ ⵉⵅⵅⴰ ⵜⵜ ⵖ ⵓⵎⵣⴷⴰⵖ
16. ⵉⵙ ⵔⴰ(ⴷ) ⵙⵓⵍ ⵉⴳ ⴰⵔⴳⴰⵣ ⵉⵍⴰⵏ ⴰⵃⵓⴷ
17. ⵉⵍⵍⵉ ⵖ ⵉⵇⵇⴰⵎⴰ ⵓⵙⴰⵃⴰⵔ ⴰⴷ ⵉⵃⵃⵓⵖ
18. ⵀⴰⵏ ⵜⴰⵡⵅⵅⴰ ⴷ ⵉⵙ ⵜⵍⵍⴰ ⵖ ⵓⵅⵛⵛⵓⴹ
19. ⵉⵍⵍⵉ ⵍ ⵉⵇⵇⴰⵎⴰⵏ ⵉⵔⴰ ⴰ(ⴷ) ⵙⵓⵍ ⵉⵕⴰⵣ

(ⵜⴰⵙⵏⴰ 162-163)

2. ⴰⵣⵎⵣ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵉⵖⵜ

ⵉⵜⵜⵢⴰⵙⴰⵢ ⵙⴳ ⵓⵏⴼⵉⴱⴰⵔ ⴳⵔ ⵉⵊⵢⴰ ⴷ ⵉⵏⴹⴹⴰⵎⵏ ⵢⴰⴹⵏ ⴳ ⵓⵊⵡⴰⵛ ⵉⵍⵍⴰⵏ ⴳ ⵓⵏⵎⵓⵇⵇⴰⵔ ⵉⵙⵏⵎⴰⵍⴰ ⵓⴳⵔⴰⵡ ⵏ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ ⴳ ⵉⵙⵉⴳⴳⵍ ⴷ ⵉⵙⵏⵉⵃⵉⵍⵏ ⵏ ⵜⴰⵡⵙⵙⵏⴰ ⴳ ⵓⵎⵙⵏⴰⵢ ⵓⵙⵙⵏⴰⵏ ⵍⵎⴼⴰⵔⵉⵃ ⴳ ⴹⴹⴰⵕⵍⴱⵉⴹⴰ, ⵓⵙⵙⴰⵏ ⵏ 17 ⴷ 18 ⵎⴰⵢⵢⵓⵀ 1991:

1. ⴰⵔⵔⴰ ⵏ ⵜⵖⴰⵏⵉⵎⵜ ⵓⵙⵉⵏ ⵜ ⵉⴷ ⵉⴹⵓⴹⴰⵏ
2. ⵢⴰⵏ ⵜⵏ ⵓⵔ ⵉⵙⵙⵏ ⵉⵛⵡⴰ ⴰ(ⴷ) ⵜⵏ ⵉⵜⵜⵎⵏⴰⴷ
3. ⵡⴰⵍⴰⵢⵍⵉ ⴰ(ⴷ) ⴷⴰⵖ ⵓⵔ ⵢⵉⵍⵉ ⵣⵣⵔⴱ
5. ⵀⴰⵏ ⴰⵔⴼⵎ ⵉⵖ ⵉⵜⵜⵅⵔⵃ ⴰⵙⵉⵏ ⵍⵖⵎⴷ
4. ⵏ ⵜⵉⵙⵏⵜ ⵓⵔ ⵏ ⵃⵍⵏ ⵉⵖ ⵙⵓⵍ ⵉⴱⵉⴷⴷ
6. ⴰⵔⴳⴰⵣ ⵍⴰ ⵍⴰⵊ ⵓⵔ ⴰ(ⵔ) ⴷ ⵙⵓⵍ ⵜⵜⴰⴳⴳⴰⵏ
7. ⴰ ⵎⵉⴷⴷⵏ ⵜⴰⵙⵓⵜ ⵉⵅⵅⴰ ⵜⵜ ⵖ ⵓⵣⵎⵣ ⴰⴷ
8. ⵉⵙ ⵔⴰ(ⴷ) ⵙⵓⵍ ⵉⴳ ⴰⵔⴳⴰⵣ ⵉⵍⴰⵏ ⴰⵃⵓⴷ

21. ⵓⵖⴰ ⵙⵙⵏ ⵉ ⵖⵃⵎⴷⵓ ⵓⵖⴰ ⵅⵅⵓⵕⵜ
22. ⵉⴽⵯⵔⵟⴰ ⵓⴱⵍⵍⴰⵀ ⵡⵉⴷⴰ ⵔⴰ(ⴷ) ⴰⵙ ⵉⵜⵜⴰⵡⵙ
23. ⵉⵔⵉⵏ ⴳⵉⵎ ⴰ ⵜⵜⴰⴱⵓⵜ ⴰ(ⴷ) ⵜⵕⵅⵓⵎⵜ
24. ⵎⴰⵜⵜⴰ ⵢⴰⵏ ⵉⵔⴰⵏ ⴰⴷ ⴷ ⵉⵛⵛⴰⵛⴽ ⵉⴼⵔⵙⵏ
25. ⵉⴽⵯⵔⵟⴰ ⵓⵙⵔⵔⴳⵖ ⴹⴹⴰⵊⵉⵏ ⴰ(ⴷ) ⵜ ⵙⵓⵖ ⵉⴷⵖ
26. ⵉⴱⵏⴽⴰⵖⵏ ⴰ ⵖⴰⵞⵣⵉⴱ ⴰ(ⴷ) ⴽ ⵉⵜⵜⵛⴰⵔⴰⴽⵏ
27. ⵎⴰⵏⵉⵢ ⵀⵓⵎⴰ ⵅⵅⵏⵄⵓⵇ ⵉⵃⵖⴰⵎⵉⵏ
(ⵜⴰⵙⵏⴰ 159-160).

ⵉⴷⵢⴰ:

66. ⴰ ⵀⴰⵏ ⴰⵛⵛⴰⵛ ⵉⵖ ⴰⴷ ⵉⵙⵙⵓⵜⵓⵃ ⵉ ⵜⴰⴽⴰⵜ
67. ⴽⵓⵃⵃⵓ ⵎⴰ ⴳⵉⵙ ⵏ ⵡⵓⵣⵣⴰⵃ ⵉⵔⴰ ⴰ(ⴷ) ⵜⵏ ⵙⵙⵏⵙⵉⵏ
68. ⵉⴳ ⵉⵜ ⵃⴷⴷⵉⴷ ⵏⵖ ⵃⵀⵉⵏⵜ ⵢⵉⵡⵉ ⵙⵔⵙ ⴰⵎⴰⵏ
(ⵜⴰⵙⵏⴰ 154-159)

4. ⵉⴷⵃⴰⵎⵉⵏ ⵖ ⵙⵜⵓⴷⵢⵓ

ⵉⴷⵢⴰ:

1. ⵀⴰⵏ ⵓⵛⵛⵏ ⵢⵓⴽⵉ ⴷ ⵉⵃⵎⵎⴰ ⵅ ⵜⴳⵔⵅⵉⵢⵉⵏ
2. ⵍⴰⵏ ⴰⵖ ⵢⴰⵏ ⵊⵊⵃⴱ ⵉⵟⴷⴰⵏ ⴰ(ⴷ) ⵏⵉⵜ ⵉⵡⵉⵏ
3. ⵉⵎⵎⴰⵖ ⵓⵟⴽⴰⵢ ⴰⵢⵃⵃⵉⵖ ⵉⵕⵎⵉ ⵓⵔ ⵜⵏ ⵅⵓⴽⴽⵉⵏ

ⴰⵊⵎⵎⴰⵅ:

4. ⵓⴳⵉⵏ ⵢⵉⵜⵔⴰⵏ ⵏ ⵢⵉⴹ ⴰ(ⴷ) ⴰⵖ ⵅⴰⵔⴽⵏ ⵉ ⵡⴰⵢⵢⵓⵔ
5. ⵖⵢⵉⴹ ⴱⴰⵢⵢⵏ ⴰⵣⴰⵃ ⴽⵉⵡⴰⵏ ⴰⵔ ⵏⵜⵜⵃⵏ
6. ⵉⴽⵓⵏ ⵉⵖ ⴰⴽⴽⵯ ⵜⴳⴰ ⴰⵣⴰⵃ ⵎⴰⵏⵉ ⵜⵏ ⵢⵓⵎⴰⵏ

ⵉⴷⵢⴰ:

1. ⵜⴰⵎⵎⵓⵔⵖⵉ ⵏ ⵖⵢⵉⴹ ⵉⵅⵔⵉⴳ ⵙⵙⵓⵜⵃⵏ ⴰⵙ
2. ⵜⴰⵍⵍⴰ ⵉⵔⴰⵏ ⴰ(ⴷ) ⴽⴰ ⴳⵉⵙ ⵜⵕⵓⴷ ⵜⴰⴽⵯⵉ ⵙⵔⵙ
3. ⵉⵎⵎⴰ ⵜⴰⵣⴷⵖⵜ ⵏ ⵡⴰⴱⴰⴷⴰⵏ ⵎⵓⴷⴰⵃ ⵜⵓⵅⴰ ⵜⵏⵜ
4. ⵀⴰ ⴰⴳⴰⵢⵢⵓ ⵓⵙⵉⵏ ⵜ ⵉⴹⵓⴹⴰⵏ ⴰⵔ ⴰⵙ ⵉⵙⵙⵓⵜⵓⵃ
5. ⵓⵊⴰⴷⴰⵜ ⴽⴰ ⵖⵉⴽⴽ ⴰⴷ ⵃⴷⵎⵓⵃ ⵙ ⵏⴰⵅ ⵉⵎⴰⵃ
6. ⵖⵉⵃⵃⵉ ⵖ ⵜⵓⵃⵉ ⴰⵖ ⵍ ⵙⴰⵙⵜⵡⴰⵖ ⴰⴹⴰⵕ

ⴰⵊⵎⵎⴰⵅ:

11. ⵖⴰⵙⴳⴳⵯⴰⵙ ⴰⴷ ⴰ ⵃⵓⵣ ⵉⵎⴷⵉⵕⵕⵉ ⵔⴰ(ⴷ) ⴽ ⵏⵙⵙⵓⵙ
12. ⵏⴱⴱⵉ ⴷ ⴰⵣⵖⵔ ⵍⵓⵏ ⴰⴷ ⵓⵔ ⵅⵃⵏ ⵃⴳⵃⵅ ⵉ ⵢⴰⵏ
13. ⵏⴱⴱⵉ ⴷ ⴰⵙⵖⴰⵔ ⵍⴽ ⴰ(ⴷ) ⴳⵉⵙ ⵜⴰⵡⵏⵜ ⴰ ⵜⴰⴽⴰⵜ
14. ⴰ ⴰⴽⴰⵃ ⴷⴰ ⵖ ⵉⵙⵙⵎⵖⴰⵢⵏ ⴰ ⵔⴰ(ⴷ) ⵙⵓⵃ ⵏⵙⵙⵉⵅ

ⵜⴰⵎⵙⵙⵓⵙⵜ:

15. ⵉⴽⵯⵔⵀⴰ ⵟⵟⴰⵕⵓⴳ ⵉⴳⵏⵡⴰⵏ ⵢⵉⵔⵉ ⴽⵯⵏ
16. ⴰ ⴰⴽⴰⵃ ⴰ ⵢⵉⵔⵉ ⵃⴱⴰⴱⴱⵓⵔ ⴰ ⵜⴰⵅⵓⴽⵜ
17. ⴰⴷ ⴷⵉⵎ ⵉⵏⴱⴰⵃⵃⴰⵎ ⵖ ⵉⴳⵏⵡⴰⵏ ⵙ ⵉⵅⴰⵙⵙⵏ
18. ⵉⴽⵯⵔⵀⴰ ⵙⵔⵜⵉⵃⵓ ⵉⴹⵓⴹⴰⵏ ⵍⴽ ⴰ ⴹⴹⴰⵃⴱ
19. ⵢⴰⵡⵉ ⵔⵔⵊⴰ ⵙ ⵉⴹⵓⴹⴰⵏ (ⵏ) ⵉⴳⵎⵎⴰⵙⵏ
20. ⵡⵉⴷⴰ ⵊⵊⵓⵏ ⵓⵔ ⵉⴱⴰⵟⵕⵏ ⵜⴰⵃⵓⴷⵜ

39. ⴰⵢⵏⵏⴰ ⵉⵅⴰⵏ ⴰⵣⴰⵣⵓ ⵏⵏⴽ ⵉⵜⵜⵔⵅⴰ ⴼⵍⵍⴰⵖ

ⵉⵃⵢⴰ:

40. ⵉⵖ ⵉⴷⴷⴰ ⵍⵅⵍⵇ ⴰⵔ ⵉⵖ ⵉⵣⵔⵉ ⵜⵉⵎⴰⵜⴰⵔⵉⵏ
41. ⴰ ⴽⵓⵍⵍ ⴰⴳⴱⴰⵔ ⵏⵏⴰⵖ ⵉⵜⵜⵔⵙ ⵓⵔ ⴰ(ⴷ) ⵜ ⵉⴼⴼⵓⵖ
42. ⴰ(ⴷ) ⵜ ⴰⴽⴽⵯ ⵓⵔ ⵅⴰⴹⵕⵏ ⵡⵉⴷⴰ ⵃⵔⴰ ⵜⵏ ⵉⵜⵜⴰⵔⵎⵏ

ⴰⵊⵎⵎⴰⵄ

43. ⵕⵣⵎ ⴷⴰⵖ ⵢⴰⵏ ⵍⴱⴰⴱ ⵉⴳⵡⴰⵏ ⵏⵎⵓⵏ ⴰⵙ ⴰⴽⴽⵯ
44. ⵕⵣⵎ ⴷⴰⵖ ⵢⴰⵏ ⵍⴱⴰⴱ ⵉⴳⵡⴰⵏ ⵏⵎⵓⵏ ⴰⵙ ⴰⴽⴽⵯ
45. ⴰ ⵀⴰⴷ ⴰⴽⴽⵯ ⴰⵢⵜ ⵜⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⵏⵏⴽ ⵙⵙⵓⵜⵍⵏ ⴰⴽ
46. ⵕⴱⴱⵉ ⴽⴰ ⴰ(ⴷ) ⵉⵅⴰⵏ ⵍⵇⵏⴷⵉⵍ ⴽⵓⵢⴰⵏ ⵉⵍⵍⴰ ⵙⵔⵙ
47. ⴰⴹⵓⵢⴰⵜ ⴷ ⵖ ⵍⵖⴰⵍⴰⴹ ⴰ(ⴷ) ⵏⵙⴰⵍⴰ ⵍⵉⵎⵓⵔⴰⵜ

ⵉⵃⵢⴰ:

48. ⵍⴱⴰⴱ ⴰⵏ ⵙ ⴰⵔ ⵜⵙⵉⵅⵅⵉⵍⵜ ⵏⵓⵙⵉ ⵜⴰⵙⴰⵔⵓⵜ
49. ⵉⵏⵉ ⴷ ⵉⵄⴼⴰ ⵕⴱⴱⵉ ⴰ(ⴷ) ⵅⵉⵙ ⵏⵉⵏⵉ ⵢⴰⵏ ⵉⵎⵉⴽ
50. ⵉⴽⵓⵜⵜⴰ ⴷ ⵢⴰⵏ ⵓⵣⵎⵣ ⵖⵍⴰⵏ ⵉ ⵍⵎⵙⴰⴽⵉⵏ
51. ⴰ ⴷⴷⵓⵏⵉⵜ ⴽⵓⵍⵍⵓⵜ ⴰⵖ ⵉⵙⴽⵔ ⵜⵉⵎⴰⵜⴰⵔⵉⵏ
52. ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵎⴰ(ⴷ) ⵉⵅⴰⵏ ⵍⴱⴰⴱ ⵉⵖ ⴰ(ⵔ) ⵢⴰⴽⴽⴰ ⴰⵔ ⵉⵇⵇⴰⵢ
53. ⴰ(ⴷ) ⵜⵏ ⴷ ⵉⴼⵔⵓ ⵕⴱⴱⵉ ⴷⴰ ⴰⵙⵏⵜ ⵉⵍⴰⵏ ⴰⵙⴰⴼⴰⵔ

ⴰⵊⵎⵎⴰⵄ:

54. ⴰⵡⴰⵍ ⴰⵏⵏ ⵜⵏⵏⵉⵜ ⵉⵅⴰ ⵚⵚⴰⵃⵜ ⵡⴰⵍⴰⴽⵉⵏ
55. ⴰ ⴹⵉⴼⴰⵏⴹⵉ ⵍⵓⵇⵇⵉⴷ ⴰ(ⴷ) ⵜ ⵙⵓⵍ ⵉⵜⵜⴰⵙⵉ ⵢⴰⵏ
56. ⴰ ⵡⴰⵏⵏⴰ ⵜ ⵙⵓⵍ ⵉⵙⵙⵔⵖⴰⵏ ⴽⴰ ⵔⴰ(ⴷ) ⵙⵔⵙ ⵉⵎⵎⵓⵜ

ⵉⵃⵢⴰ:

57. ⵕⴱⴱⵉ ⴰ ⵉⵅⴼ ⵏ ⵍⵓⵇⵇⵉⴷ ⴰ(ⴷ) ⴽ ⵉⵙⴰⵢ ⴰⵎⴰⵏ
58. ⵕⴱⴱⵉ ⴰ ⵉⵅⴼ ⵏ ⵍⵓⵇⵇⵉⴷ ⴰ(ⴷ) ⴽ ⵉⵙⴰⵢ ⴰⵎⴰⵏ
59. ⴰ ⵡⴰⵏⵏⴰ ⵉⵔⴰⵏ ⴰ(ⴷ) ⵉⵙⵙⵔⵖ ⵍⴰⵄⴼⵉⵢⵜ ⴰ(ⴷ) ⵜ ⵓⵔ ⴰⴼⵉⵏ
60. ⵍⴱⵉⵄⵓⴳⴳⵔⴰ ⵉⵍⵍⴰ ⵅⵉⵙ ⵍⵃⵇⵇ ⵓⵍⴰ ⴳⴳⵕ
61. ⵡⴰⵏⵏⴰ ⵢⵓⴼⴰⵏ ⴰⵣⵎⵣ ⵏⵏⵙ ⵙ ⴰⵔ ⴰⴽ ⵉⵙⵙⵓⵜⵓⵍ

ⴰⵊⵎⵎⴰⵄ:

62. ⵡⴰⵏⵏⴰ ⵢⵓⴼⴰⵏ ⴰⵣⵎⵣ ⵏⵏⵙ ⵙ ⴰⵔ ⴰⴽ ⵉⵙⵙⵓⵜⵓⵍ
63. ⴰ ⵜⵉⵍⵍⴰⵙ ⴰ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵅⴰⵏ ⵡⵓⵙⵙⴰⵏ ⴰ ⵍⴰⴹⵉⴼ
64. ⵢⴰ ⵍⴰⴹⵉⴼ ⵜⴰⴳⵓⵎⵃⵉⵏ ⴽⴰ ⴰ(ⴷ) ⵜⵃⴽⵎⵜ ⴰ ⵔⵔⵉⵃ
65. ⵉⵎⵎⴰ ⵍⴰⵏⴱⴰⴹ ⵏ ⵊⵊⴰⵊ ⵓⵔ ⵜⵏⵜ ⴰⴽⴽⵯ ⵉⵙⵙⵉⵃⵉⵍ

11. ⵉⵔⴰ ⵢⵉⵡⵙ ⴰ(ⴷ) ⵉⵜⵜⵏⴹⴰⵎ ⴽⵓⵡⵡⵓ ⵜⵉⵎⵎⵉⵎⵉⵏ
12. ⴰ ⵜⴰⵍⵍⴰ ⵉⵚⵇⵇⴰⵏ ⵉⵣⵢⵢⵏ ⵉⵖ ⵜⵜ ⵓⵔ ⵡⴽⵎⵏ
13. ⴰ ⴰⵎⴰⵔⴳ ⵏ ⵖⴰⵙⵙ ⴰⴷ ⵏⵃⴽⴰ ⴰⵙ ⵡⵢⴰⵥⵉⵏ
14. ⴰ(ⴷ) ⴽ ⵉⴷ ⴰ ⵙⵙⵡⴰⵎ ⵉⵏ ⵣⵣⵓⵔⵖ ⵉⵡⵎⵎⴰ ⵙⴰⵛⵡⵖ(ⵉ)
15. ⴰ ⵙⵡⵡⵎⵖ ⵃ ⵓⵣⴷⴷⵓ ⴷⴰ ⵉⵄⵎⵎⵔⵏ ⵡⴽⴰⵟⵉⴹ

ⵉⵚⵢⴰ:

16. ⵅⵡⵃ ⵄⵡⵉⴽ ⵟⵟⵛⴰⴱ ⵉⵕⵛⴰ ⵉⵖ ⵜ ⵉⵍⴰ ⵢⴰⵏ
17. ⵓⴽⴰⵏ ⵉⵜⵜⴽⵡ ⵃ ⵇⴱⴱⵉ ⵖ ⵡⵎⵙⴰⵢⵡ ⵍⴰ ⵃ ⵉⵃⵃⵓⵖ
18. ⴰ ⵀⴰ ⵜⴰⴳⵯⵎⴰⵔⵜ ⵏⵔⴰ ⴰ(ⴷ) ⴳⵉⵙ ⵏⵙⵙⵓⵜⵡ ⴰⴹⴰⵇ ⵍⵖ
19. ⵉⵎⵎⴰ ⵙⵙⵏⵖ ⵉⵙ ⵉⵢⵢⵉ ⴳⵉⵙ ⵜⵡⵡⴰ ⵜⵔⵃⵓⵃⵏⵜ

ⴰⵊⵎⵎⴰⵄ:

20. ⵉⵎⵎⴰ ⵙⵙⵏⵖ ⵏⵉⵜ ⵉⵙ ⵉⵢⵢⵉ ⴳⵉⵙ ⵜⵡⵡⴰ ⵜⵔⵃⵓⵃⵏⵜ
21. ⴰⵔⴰ ⴷⴰⵖ ⵎⴰⵏ ⵡⴱⴰⴱ ⴰ(ⴷ) ⴰⵏⵖ ⴰ ⵉⵚⵢⴰ ⵜⵓⵃⵉⵜ
22. ⴰ(ⴷ) ⴽ ⵏⵜⴰⴱⵄⴰ ⵏⵣⵣⵓ ⴳⵉⴽ ⴽⴰ ⵃⵡⵡⴰⵖ ⵉⵡⵡⴰⵏ
23. ⴰⵢⵍⴰ ⵓⵔⴰⵏ ⴹⴹⵡⴱⴰ ⵍⴽ ⵏⵙⵏⵉ ⴰⵙⵏⵜ

ⵉⵚⵢⴰ:

24. ⴰ ⴷⴷⵓⵏⵉⵜ ⵀⴰⵏ ⴰⵣⵎⵣ ⵍⵙ ⴰ(ⴷ) ⵜⵏⵜ ⵉⵕⵓⵃⵔⵏ
25. ⵜⴰⵍⵍⴰ ⵎⵉ ⵖⵔⴰⵏ ⵓⵔ ⴰⴷ ⴰⵙ ⵙⵓⵡ ⵉⵙⵔⵙ ⵡⵅⵡⵥ
26. ⴰ ⵀⴰ ⴰⵏⵎⵓⴳⴳⴰⵔ ⵏⴽⵕⵎ ⵜ ⵙ ⵔⴰⵙⵡⵎⴰⵡ
27. ⴰ ⵎⵎⴰⵖⴰⵜ ⴽⴰ ⴰ(ⴷ) ⵉⵢⵢⵉ ⴳⵉⵙ ⵜⵉⵡⵉ ⵡⵎⵄⴰⵛⵏⵜ

ⴰⵊⵎⵎⴰⵄ:

28. ⴰ ⵖⴰⵙⵙ ⴰⴷ ⵏⵔⴰ ⵏⴽⴽⵉ ⴷⵉⴷⴽ ⴰ(ⴷ) ⵏⵙⴽⵔ ⵜⵜⵓⵔⵉⵢⵜ
29. ⴰ ⵖⴰⵙⵙ ⴰⴷ ⵏⵔⴰ ⵏⴽⴽⵉ ⴷⵉⴷⴽ ⴰ(ⴷ) ⵏⵙⴽⵔ ⵜⵜⵓⵔⵉⵢⵜ
30. ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵔⵜ ⵍⴰ ⵙ ⵏⴷⴷⴰ ⵓⴽⴰⵏ ⵏⵎⵓⵏ ⵉⵙⵏⵜ
31. ⴰ ⴱⵡⵚⴰⵥⵥ ⵡⵚⵓⵊⵓⵊ ⵉⵟⵚⴰⵏ ⴰ(ⴷ) ⵜⵏ ⵜⴰⵙⵔⵉⵜ

ⵉⵚⵢⴰ:

32. ⴰⵔ ⵏⴽⴽⵔⵣ ⵜⴰⵢⵢⵓⴳⴰ ⴷⴰⵖ ⵜⴰ ⴽ ⴰⴽⴽⵯ ⵓⵔ ⵏⵙⵙⵉⵏ
33. ⴰ ⵖⴰⵙⵙ ⴰⴷ ⵀⴰⵏ ⵡⴱⵉⵄ ⵍⴽ ⵔⴰ(ⴷ) ⵃⵡⵡⴰⵙ ⵏⵎⵓⵏ
34. ⴰⵢⵍⴰ ⵉⴳⴰⵏ ⵎⵏⵉⴷ ⵉⵏⵓ ⵓⵔ ⴰ(ⴷ) ⴰⵛⵏ ⵜⵏ ⵃⵡⵖ
35. ⴰⵢⵍⴰ ⵉⴳⴰⵏ ⵎⵏⵉⴷ ⵍⴽ ⴳⴰⵟⵎ ⵃⵡⵡⴰⵙ

ⴰⵊⵎⵎⴰⵄ:

36. ⵓⵔ ⴰⴽ ⵏⴱⴷⵔ ⵜⴰⵢⵢⵓⴳⴰ ⵓⵡⴰ ⴰⵢⵡⵡⵉ ⵜⵜⴰⵙⵉ ⵜ
37. ⵓⵔ ⴰⴽ ⵏⴱⴷⵔ ⵜⴰⵢⵢⵓⴳⴰ ⵓⵡⴰ ⴰⵢⵡⵡⵉ ⵜⵜⴰⵙⵉ ⵜ
38. ⴰ ⵊⵊⵓⵡⴰ ⵏ ⵃ ⵇⴱⴱⵉ ⴽⴰ ⴰ(ⴷ) ⴳⵉⴽ ⵔⵉⵖ ⵏⵎⵓⵏ ⴰⵙ

66. ⴰⵢⵢⵉⵖ ⴰ(ⵔ) ⵜⵜⴰⵎⵉⵜ ⵟⴰⵟ ⵏ ⵣⵣⵉⵏ ⴱ ⵙⵉⴽⴰⵢⵏ
67. ⴰ ⵟⵓ ⵢⴰⵔⵙⴰⴳ ⴰ ⵢⵟⴰⵣ(ⵉ)
68. ⵎⴰⵙⵢ ⴰⵢⴰⵙⵢ
69. ⴰⵙⵢⵢⵉⵖ ⴰ(ⵔ) ⵜⵜⴰⵎⵉⵜ ⵟⴰⵟ ⵏ ⵣⵣⵉⵏ ⴱ ⵙⵉⴽⴰⵢⵏ
70. ⴰ ⵟⵓ ⵢⴰⵔⵙⴰⴳ ⴰ ⵢⵟⴰⵣ(ⵉ)
71. ⵎⴰⵙⵢ ⴰⵢⴰⵙⵢ

ⵉⴹⵙⴰ:

72. ⵢⵊⵏⵜ ⴰⵖ ⵔⴰ(ⴷ) ⵉⵅⵅⵉⵣ ⵓⵛⵓⵛⵏ(ⵉ)
73. ⵉⵢⵢⴰ ⵛⴰ(ⴷ) ⵉⵅⴰ ⵕⵟⵟⵉ ⴷ ⵢⴹⴰⴽⵛ(ⵉ)
74. ⵉⵇⵇⵓⵖ ⴰⴽⴽ" ⴷ ⵢⵛⴰⴷⵀⴰⵟ ⵉⵟⴱⵏ(ⵉ)
75. ⵉⴱ ⵉⵢⵢⴰ ⵢⴹⵓⴽⵛ ⵙⵓⵅⵔⵏ ⵎⵉⵍⴱ(ⵉ)
76. ⵉⵖ ⵉⵔⴰ ⴰ(ⴷ) ⵉⵖⵔⵔ ⵉ ⵛⴳⴰⵀⴰⵎⴰ ⵍⴱ(ⵉ)
77. ⵓⵔ ⴰⴽⴽ" ⵉⴹⵜⴰⵊⵊ ⴱ ⵉⵊⵏⵎⵉⵙⵏ(ⵉ)
78. ⵎⴰ ⵙⴰⴱⵉ ⵕⵕⵓⴹ ⵏ ⵟⵏⴰⴷⵛ ⵇⵢⵏ ⵜ(ⵉ)

ⴰⵊⵛⵛⵃ:

79. ⵏⴽⴽⵉⵏ ⵓⵔ ⴽⵓⵢⵢⵓ ⵅⴰⵟⵢⵖ ⵛⴷⴷⵏ
80. ⵢⵟⵓⵢⴰ ⵉⵏⵓ ⴰⴱ ⵏⵟⵓⵅ ⵏⴳⵓⵎⵔ ⴰⴱ
81. ⴰ ⵎⴰⵍⴰ ⵉⵔⴰⵏ ⴰ(ⴷ) ⵏ ⵉⵄⵕ ⵛⴰ(ⴷ) ⵜ ⵔⵉⵖ
82. ⵉⵖ ⵓⴽⴰⵏ ⵔⴰ(ⴷ) ⴽⴰ ⵟⴰⵅⵢⵖ ⵛⴷⴷⵏ
83. ⵓⵔ ⴰ(ⴷ) ⴱⵓⵢ ⵏⵉⵢⵉ ⴷ ⵢⵃⴰⵥⵢ ⵍⵖ
(ⵜⴰⴱⵍⴰ 149 –154)

2. ⵉⵅⵇ ⵏ ⵢⵓⵥⵥⵉⴷ

ⵉⴹⵙⴰ:

1. ⴰ ⵟⵉⴱⵛⵉ ⵢⵢⴰⵀ ⴰ ⵉⵢⴱ ⵉⵏⵓ ⵟⴷⵓ ⴱⵔⴱ
2. ⵏⵄⴰⵢⵟ ⵉ ⵕⵟⵟⵉ ⵢⴰⵅⵟⴰⵔ ⴰⴷ ⵅⵏ ⵙⴰⵏ
3. ⵉⵎⵉⵖ ⴷ ⵓⴽⴰⵏ ⵢⵃⴰⵥⵢ ⵉⵎⵉⵖ ⴷ ⴰⵎⴰⵢ
4. ⴰ(ⴷ) ⴱⵔⴱ ⵅⵙⵙⵔⵖ ⵉ ⴷⴷⵔⴱⵜ ⴰⴷ ⵢⴰⵅⵟⴰⵔ ⵍⴱ
5. ⵢⵢⵉⵖ ⵉⵙⵙⵉ ⴷ ⵜⵉⵎⵉⵜ ⴰ ⵢⵓⵥⵜ ⴰ(ⴷ) ⵜⵏⵜ ⵃⵛⵛⵔⵖ
6. ⴰ ⵢⵢⵉⵃⴰⵎⵏ ⴰ ⵓ ⵜⵛⴰⵣⵉⵔⵜ ⴽⵓⵢⵢⵓ ⵏ ⴷⴰⵔⵏⵖ
7. ⴰ ⴰⵅⵢⵉⵇ ⴰⵣⵛⵣ ⵉⴳⵎⴰⵏ ⴰⵙⴰⴷ ⵉⵢⵢⴰⵏ
8. ⵃⵛⵛⵔ ⵢⴹⴰⵥⵥ ⵖ ⵜⴰⴷⴷⴰⵔⵜ ⴱⵓⵢ ⵉⵔⵖⴰ ⵎⴰⴱⴱ

ⴰⵊⵛⵛⴰⵃ:

9. ⴰⴷ ⴰⴽ ⵏⵖⵔ ⴰ ⵕⵟⵟⵉ ⵣⵣⵓⵔⵖ ⴽ ⵓⴽⴰⵏ ⵉ ⵎⴰⵎⴰⵢ
10. ⴰⴷ ⴰⴽ ⵏⵖⵔ ⴰ ⵕⵟⵟⵉ ⵣⵣⵓⵔⵖ ⴽ ⵓⴽⴰⵏ ⵉ ⵎⴰⵎⴰⵢ

29. ⵉⴷⴷⴰ ⵎⴰⵏⴷⵟⵙⵉⵔ ⵉⴳⵍⵍⵉⵏ ⵙ ⵉⴽⴰⵍⵏ(ⴰ)
30. ⵓⵍⵍⴰⵀ ⴰⵔ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵙⵙⵏⴷⵟⵏ ⵉⵛⵍⵃⵉⵢⵏ
31. ⵉⴷⴷⴰ ⵎⴰⵏⴷⵟⵙⵉⵔ ⵉⴳⵍⵍⵉⵏ ⵙ ⵢⵉⴽⴰⵍⵏ(ⴰ)
32. ⵓⵍⵍⴰⵀ ⴰⵔ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵙⵙⵏⴷⵟⵏ ⵉⵛⵍⵃⵉⵢⵏ(ⴰ)
33. ⵢⵓⵙⵉ ⴱⴷⴷⴰ ⵙⵙⵉⵅⵔ ⵉⵏⵏⴰⵖ ⴰ(ⵔ) ⵙⴰⵎⴰⵍⵏ

ⵉⵃⵢⴰ:

34. ⴰ ⴱⵓ ⵍⴰⵔⵢⴰⵛ ⴰ ⵍⴱⴰⵣ(ⵉ)
35. ⴰⵍⵍⴰⵀ ⵓⴽⴱⴰⵔ ⴰ ⵍⵖⵄⴹ(ⵉ)
36. ⴰ ⴱⵓ ⵍⴰⵔⵢⴰⵛ ⴰ ⵍⴱⴰⵣ(ⵉ)
37. ⵏⴷⴷⵓ ⵙ ⵍⵇⴱⵔ ⵏⵏⵙ ⵏⵖⵉ ⵍⵓⴽⵉⵍ ⵉⵏⵓ
38. ⴰ ⵟⵓⵏ ⴰ ⵍⵃⵏⵏⴰ (ⴷ) ⵜⵔⴳⵯⴰ
39. ⵎⴰⵢⵍ ⴰⵍⴰⵢⵍ
40. ⵏⴷⴷⵓ ⵙ ⵍⵇⴱⵔ ⵏⵏⵙ ⵏⵖⵉ ⵍⵓⴽⵉⵍ ⵉⵏⵓ
41. ⴰ ⴱⵓ ⵍⴰⵔⵢⴰⵛ ⴰ ⵍⴱⴰⵣ(ⵉ)
42. ⵎⴰⵢⵍ ⴰⵍⴰⵢⵍ
43. ⴰⴷ ⴷ ⵏⵔⴰⵔ ⵎⴰⵏⵏⴰ ⵓⵔ ⵉⴳⵉⵏ ⴰ(ⴷ) ⵜⵏ ⵢⴰⵎⵢ
44. ⴰ ⴱⵓ ⵍⴰⵔⵢⴰⵛ ⴰ ⵍⴱⴰⵣ(ⵉ)
45. ⵎⴰⵢⵍ ⴰⵍⴰⵢⵍ
46. ⴰⵍⵍⴰ ⴰ ⵍⵀⴰⵎⴰ ⴼ ⵄⴱⴱⵉ ⵍⵍⵉ ⴽⵯⵏ ⵉⴳⵍⵇⵏ
47. ⴰ ⴱⵓ ⵍⴰⵔⵢⴰⵛ ⴰ ⵍⴱⴰⵣ(ⵉ)
48. ⵎⴰⵢⴷ ⴰⵍⴰⵢⵍ
49. ⵉⴼⵍ ⴷ ⵓⵍⴷⵟⵙⵉⵔ ⵜⴰⵖⵓⴼⵉ ⵉ ⵜⴰⵙⴰ ⵏⵎ
50. ⴰ ⴱⵓ ⵍⴰⵔⵢⴰⵛ ⴰ ⵍⴱⴰⵣ(ⵉ)
51. ⵎⴰⵢⴷ ⴰⵍⴰⵢⵍ
52. ⵓⵍⴰ ⵢⴰⵏ ⵖ ⵉⵍⵍⴰ ⵍⵃⵓⴱ ⵏⵏⴽ ⴰ ⴰⵟⴰⵔⴳ
53. ⴰ ⴱⵓ ⵍⴰⵔⵢⴰⵛ ⴰ ⵍⴱⴰⵣ(ⵉ)
54. ⵎⴰⵢⴷ ⴰⵍⴰⵢⵍ
55. ⵉⵙⵙⵏ ⵏⵉⵜ ⵟⴰⵏ ⵍⴽⴰⴱⵓⵙ ⴰ(ⴷ) ⵜⵏ ⵢⵓⵜⵏ
56. ⴰ ⴱⵓ ⵍⴰⵔⵢⴰⵛ ⴰ ⵍⴱⴰⵣ(ⵉ)
57. ⵎⴰⵢⵍ ⴰⵍⴰⵢⵍ
58. ⴰ ⴱⵏⵏⴰⵇⵕ ⵏⵏⴽ ⴰ ⵍⵃⵓⴱ ⵓⵍⴰ ⵔⵔⵛⵓⵇ ⵏⵏⴽ
59. ⴰ ⴱⵓ ⵍⴰⵔⵢⴰⵛ ⴰ ⵍⴱⴰⵣ(ⵉ)
60. ⵎⴰⵢⴷ ⴰⵍⴰⵢⵍ
61. ⴰ ⴱⵏⵏⴰⵇⵕ ⵏⵏⴽ ⴰ ⵍⵃⵓⴱ ⵓⵍⴰ ⵔⵔⵛⵓⵇ ⵏⵏⴽ
62. ⵎⴰⵢⵍ ⴰⵍⴰⵢⵍ
63. ⴰ ⴱⵓ ⵍⴰⵔⵢⴰⵛ ⴰ ⵍⴱⴰⵣ(ⵉ)
64. ⵎⴰⵢⵍ ⴰⵍⴰⵢⵍ
65. ⴰ ⴱⵓ ⵍⴰⵔⵢⴰⵛ ⴰ ⵍⴱⴰⵣ(ⵉ)

ⴰⵏⵄⵉⴱⴰⵔ

1. ⵉⵙⵓⵜⴰⵔ ⵏ ⵉⵎⵓⵔⵉⴳ

ⵉⵃⵢⴰ:

1. ⴰⴷ ⴰⴽ ⵏⵖⵔ ⴰ ⵕⴱⴱⵉ ⴳⴰⵖ ⴰⵙⵎⵓⵏ
2. ⵉⵏⵏⴰ ⵖ ⴰ(ⵔ) ⵏⵙⴰⵡⴰⵍ ⵉⴳⵎⵎⴰⵢⵏ
3. ⵉⵙⵙⴰⵏ ⵉⵥⴷ ⵍⵎⵓⵜ ⴰⴷ ⴰⵏⵖ ⵉⵏⵖⴰⵏ
4. ⵏⵜⵜⴰⵜ ⴰ(ⴷ) ⵉⴳⵍⵍⵓⵏ ⵉⵊⴰⵔⵉⵛⵏ
5. ⴰ ⵍⵓⵃ ⵉⵥⵕⵉ ⵏⵏⵓⵏ ⵙ ⵉⵖⴰⵔⴰⵙⵏ
6. ⵎⴰ(ⴷ) ⴳⵉⵙ ⵉⵜⵜⵟⵕⵕⴰⵛⵏ ⵉⴷⴷⵓ ⵍⴰⵃ ⵜ
7. ⵢⴰⵡⵉ ⵍⴰⵄⵎⴰⵍ ⵏⵏⵙⵏ ⵉⵖ ⴰⵙⵏ ⵅⵡⴰⵏ

ⴰⵊⵎⵎⴰⵄ:

8. ⴰ ⵡⴰⵍⴰⵢⵏⵉ ⵙⵙⵛⵍⵉⴷ ⴰ ⵉⵃⵢⴰ
9. ⴰⴷ ⴰⴽ ⵏⵛⴽ ⵍⵊⴰⵡⴰⴱ ⵏ ⵟⵟⴰⵃⵜ
10. ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵎⴰ(ⴷ) ⵉⴳⵍⵇ ⵉⵍⴰⵀⵉ ⵔⴰ(ⴷ) ⵜ ⵍⴰⵃ
11. ⵉⵖ ⵉⴳⴰ ⵍⵊⵏⵏ ⵉⵖ ⵉⴳⴰ ⵍⵉⵏⵙ(ⵉ)
12. ⴰ ⵡⵉⴷⴰ ⴷ ⵏⵓⵛⴰ ⵃⴰⴹⵕⵖ ⴰⵙⵏ(ⵉ)
13. ⴰⵢⵍⵍⵉⵖ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⴰⵔⵓⴷⵏ ⵎⵎⵓⵜⵏ(ⵉ)

ⵉⵃⵢⴰ:

14. ⵍⵀⵓⵍ (ⵏ) ⵓⵙⴳⴳⴰⵙ ⴰⴷ ⵉⵃⴰⵡⵍ(ⵉ)
15. ⴰⵍⵍⴰⵀ ⵓⴽⴱⴰⵔ, ⴰⵍⵍⴰⵀ ⴰ ⵍⵓⵇⵜ(ⵉ)
16. ⴰ ⴳⵓⵢⴰ ⵍⵃⴰⵊⵊ ⵓⵔ ⵉⴳⵉⵏ ⵉ ⵍⵎⵓⵜ
17. ⵉⴽⴽⵓⵜⴰ ⴷ ⵢⴰⵏ ⵣⵣⵍⵣⴰⵍ ⵉⴳⵅⵏ
18. ⵍⴱⵔⵉⵃ (ⵏ) ⵍⵀⴰⵡⴰ ⴰⵢⴰⴷ ⴰⵖ ⵉⴳⵍⴰ
19. ⵍⵃⴰⵊⵊ ⴰⵏⴷⵎⵙⵉⵔ ⵉⴳⴰ ⵔⵔⴰⵢⵙ
20. ⴰⵎⵉⵏ ⴰ(ⴷ) ⵜⵏ ⵉⵕⵃⵎ ⵕⴱⴱⵉ ⵎⵎⵓⵜⵏ(ⵉ)
21. ⵉⵛⵍ ⴷ ⵔⵔⵙⵓⵎ ⵏⵏⵙ ⵉⴳⴰⵏ ⵍⴰⴳⵢⴰⵔ
22. ⴰ ⵙⴰⵡⵍⵏ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵛ ⵉⵖⴰⵔⴰⵙⵏ(ⵉ)
23. ⵉⵛⵍ ⴽ ⵉⴷ ⴰ ⵔⵔⵉⴱⴰⴱ ⵍⵍⵉ ⵏⵏⵙ(ⵉ)
24. ⴰⵔ ⵓⴽⴰⵏ ⵢⴰⵍⵍⴰ ⵛ ⵕⴱⴱⵉ ⵎⴰ(ⴷ) ⵉⵔⴰⵏ
25. ⴰ(ⴷ) ⵙⵓⵍ ⵉⵔⵡⴰⵙ ⵍⵃⴰⵊⵊ ⵓⵔ ⵉⵎⴽⵉⵏ

ⴰⵊⵎⵎⴰⵄ:

27. ⵉⵙⵓⵜⴰⵔ ⵏ ⵉⵎⵓⵔⵉⴳ ⵉⵙ ⴰ(ⵔ) ⵜⵜⵏⴰⵇⴰⵟⵏ(ⴰ)
28. ⵉⴷⴷⴰ ⵡⴰⵅⵜⵓⴽ ⵙⵄⵉⴷ ⵔⴽⵎⵏ ⵖ ⵢⵉⴽⴰⵍⵏ(ⴰ)

ⵉⵙ ⵜⵙⵙⵏⵜ ⵎⴰ(ⴷ) ⵉⵙⴽⴰⵔⵏ ⵛⵛⴹⵓⵏ ⵉⵏⴷⵎ ⵡⵓⵃ
ⵉⵙ ⵜⵙⵙⵏⵜ ⵎⴰ(ⴷ) ⵉⵜⵜⴰⵡⵉⵏ ⵢⴰⵏ ⴰⵔ ⴷ ⵉⵜⵃⵀ
ⵃⵀⵕⵟ ⴷ ⵉⵎⴹⴹⴰⵡⵏ ⵏ ⵢⴰⵏ ⵉⵕⴻⴰ ⵡⵓⵃ
ⵎⴰⵎⵏⴽ ⴰ ⵜⴰⵅⵓⴻⵉ ⵍⵙ ⴰⵙ ⴰ(ⵔ) ⵥⵔⴰⵢⵏⵜ.
(ⵜⴰⵙⵏⴰ 28)

5. ⵜⴰⵏⴻⴻⴰⵎⵜ ⵅⵔ ⵉⵟⵢⴰ ⴷ ⴷⴰⴷⴷⴰⵙ ⵃⴼⴰⵛⵎⵉ:

ⵃⴼⴰⵛⵎⵉ:

ⴰⴷ ⵏⵙⴰⵥⵥⵙⴰ ⵉⵟⵢⴰ ⵖ ⵉⵅⵯⵏⴰⵏ ⵍⵎ ⴰ ⵍⵉⵟⵉⵜ
ⵉⵙ ⴰⵡⵏ ⵀⴽⴰⵏ ⴰⵜⵉⵅ ⵏ ⵜⵖⵔⵙⵉ ⵃⵃⵉ ⵜⵉⵡⵉⵎ

ⵉⵟⵢⴰ:

ⵓⵔ ⴰⴽⴽⵯ ⵉⵊⵃⵉ ⵡⴰⵖⵉ ⵖ ⵃⵎⵕⴰⵟ ⵏ ⵚⵚⴰⵃⵉⵟⵉⵏ
ⵉⵖ ⵓⵔ ⵏⵖⵔⵉ ⵙ ⴰⵖ ⵉⴱⴰⵢⵏ ⵉ ⵜⵉⵢⵢⴰ(ⴻ) ⴰⵖⴰⵔⴰⵙ

ⵃⴼⴰⵛⵎⵉ:

ⴰⵃⵃⴰⴼ ⵓⴽⴱⴰⵔ ⴰ ⴷⴰⴷⴷⴰ ⵎⵃ ⵉⵢⵢⵉ ⵎⴰ(ⴷ) ⵉⵢⵢⵉ ⵜⵓⵔⵓⵜ
ⵓⵔ ⴰⴽⴽⵯ ⵉⵅⵉ ⵉⵟⵢⴰ ⴷ ⵉⵙ ⴽⴰ ⵜⵍⴰⵎ ⵟⵢⴰⵏ
ⵉⵙⵎ ⴷ ⴰⵙ ⵔⴰ(ⴷ) ⴰⵙ ⵜ ⵏⵅ ⵓⵔⵜⴰ ⵜ ⵎⵃⵉⵖ ⵉ ⵢⴰⵏ

ⵉⵟⵢⴰ:

ⵎⵃⴰ ⴷ ⵉⵙ ⵜⵓⵀⵉⵜ ⴷⴰⴷⴷⴰⴽ ⴷ ⵉⵙ ⵉⵔⴰ ⴰ(ⴷ) ⴽ ⵉⴽⵔⵀ
ⵉⵛⵉⴱ ⵓⵔⵅⴰⵥ ⵟⵔⴰ ⴷ ⵉⵀⵀⵖ ⴰⴷ ⵉⵜⵜⵎⵃⵉⵃⵃⵉⵢ
ⵏⵀⵀⵓⵖ ⴰⴽ ⵜⵉⵎⵥⵅⵉⴷⴰ ⵀⵀⵖⴰⵜ ⴰⵖ ⵉⵙⵓⵢⴰⵙ
ⵢⴰⵏ ⵉⵥⵔⵉⵏ ⴰⵥⵎⵥ ⵍⵙ ⵢⴰⵏⵀ ⵖ ⵓⵖⴰⵔⴰⵙ

ⵜⴰⵙⵙⵓⵙⵜ ⵏ ⵃⵓⵎⴰⵔ ⵓ ⵎⵄⴰⵏⴰⵣⵉ:

ⵎⵀⴰⵛⵍⵉ ⴰⵃⴹⴹⴰⵇ ⵏ ⵜⵉⵙⴽⵔⵜ
ⵓⵔ ⴰⴽⴽⵯ ⵉⵄⵜⴰⵏⵏⴰ ⴰ(ⴷ) ⵉⵜⵜⴰⵙⵉ ⵙⵎⵎⵜ
ⵉⴳⴰ ⴰⵙⵏ ⵜⵜ ⵇⴱⴱⵉ ⵖ ⵉⵍⵉ ⵏⵏⵙ
(ⵜⴰⵙⵏⴰ 23-24)

3. ⵜⵉⵍⴷⵢⴰⴼⵉⵏ ⵏ ⴱⵓⵙⵙⵎⴰⵍ:

ⴰ ⵎⵎⵉⵃⴰⵡⵏ ⵉⴳⴰ ⵎⴱⴰⴱ ⵉⵣⵓⵎⴽⵉⵏ
ⴰ(ⴷ) ⵙⵔⵙ ⵉⵇⴼⵍ ⵢⴰⵏ ⵉⵖⴰⵔⴰⵙⵏ
ⵉⵏⵓⴹⴰ ⵎⵍⵎⵣ ⵢⵉⵎⵉ ⵖⵉⵎⵎⵉⵖ ⵉⵜⵜⵉⵎⵢ
ⵉⵙⴳⴳⵯⴰⵙⵏ ⴰ(ⴷ) ⵜ ⵉⵏ ⵔⴳⵎⵏ ⵍⴷⴷⵏ
ⵖⴰⵙⵙ ⴰⴷ ⵇⴼⵍⵏ ⴰⵙ ⴷ ⵉⵍⴰⵡⵏ
ⵜⵓⵣⴰⵍ ⴷⴰⵖ ⴰ ⵎⵍⵉⴼⴰⵏ ⵓⵔⵖ
ⵜⵜⵓⴼⴰⵏ ⴽⴰ ⵎⴰⵔⴱⵉⵃ ⵓⵎⴰ ⵔⵔⵢⴰⵎ
ⵉⵏⵏⴰⵖ ⴰ(ⵔ) ⵜⵜⵟⵇⵇⴰⵣⵏ ⵉⴷⵉⵏⴰⵔⵏ
ⵓⵔ ⵏⵏⵓⵏ ⴳⵉⵙ ⵉⵥⵏⴹ ⵎⵃⴰⵥⵎ
(ⵜⴰⵙⵏⴰ 25)

ⴰ ⵇⴱⴱⵉ ⴰ ⵎⵍⴰⵎ ⵄⵔⴰ ⴷ ⵉⵣⵣⵓⵖⵏ
ⵡⴰⵏⵏⴰ ⵉⵔⴰⵏ ⴰ(ⴷ) ⴽ ⵉⴷ ⵉⵟⵇⵇⵣ
ⵍⵎ ⵉⵢⵢⵉ ⵍⴰⵙ ⵔⴰⵏ ⴰ(ⴷ) ⵜ ⵉⴷ ⵉⵛⴰⵡⵔ
(ⵜⴰⵙⵏⴰ 26)

4. ⵉⵄⵢⴰ ⴷ ⵢⴰⵜ ⵜⴰⵔⴱⴰⵜ ⵉⵜⵜⵉⵔⵉ

ⵉⵄⵢⴰ:

ⵍⵎⴰ ⴽⴰ ⵏⵎⵉ ⵔⵔⵉⵛ ⴰⴷ ⴷ ⵏⵙⵙⵓⵜⵎ
ⵖ ⵢⵉⴳⵏⵡⴰⵏ ⵏ ⵇⴱⴱⵉ ⴰⴷ ⴰⵖ ⵉⵍⵎ
ⵏⴼⵇ ⵎⵎⵓⵄ ⵎⵍⵄⵣⵓⴹ ⴰ(ⴷ) ⵜ ⵏⵖⵔ
ⵉⵙ ⴰⵖ ⵉⵙⵍⵓⵏ ⴷ ⴱⴰⴱ ⵏ ⵙⵔⵉⵃⵔ

ⵜⴰⵔⴱⴰⵜ:

ⴽⵢⵢⵉ ⴰ ⵉⴳⵉⴷⵔ ⴱⵓ ⵎⴰⵔⵢⴰⵛ
ⵉⵏⵏⴰ ⵙ ⴰⵖ ⵜⵏⵏⵉⵜ ⵏⴷⴷⵓ ⵙⵔⵙⵏ
ⵉⴳ ⵉⵜ ⴰⴳⵙⴰⵔ ⵏⵖ ⵉⴳⴰ ⴰⵙⴰⵡⵏ

ⵉⵄⵢⴰ:

ⵉⵙ ⵜⵙⵙⵏⵜ ⵍⴰ(ⴷ) ⵉⵙⴰⵎⵎⴰⵏ ⵜⴰⵙⴰ ⵉⴹⵇⵇⵓ ⵜⵜ
ⵉⵙ ⵜⵙⵙⵏⵜ ⵍⴰ(ⴷ) ⵉⵜⵜⵖⵢⵢⴰⵔⵏ ⵎⵥⵎⴱ ⵏ ⵢⴰⵏ

ⵜⵉⴷ ⵎⵍⴰⵡⵏⵉⵏ

1. ⵍⵀⴰⵛⵎⵉ, ⴷⴰⴷⴷⴰⵙ ⵏ ⵉⵕⵢⴰ:

   ⵎⵎⵇⵕⴱⴰ ⴱⵉⴽ ⴰ ⴳⵯⵎⴰ ⵢⵉⵡⵙ ⵏ ⴱⵓⵍⵍⴰⵀ
   ⴽⵔⵣⴰⵜ ⵣ ⴳⵉⵙ ⵉⴳ ⴰⵔ ⴰⴳⵯⵏⵉ ⵏ ⵓⵣⴰⵖⴰⵔ
   ⴰⵖⴷⴰⵜ ⴰⵔ ⴰⴳⵯⵏⵙ ⵜⵉⵃⵍⵡⵉⵏ ⴰ(ⴷ) ⵜⵇⴼⴰⵎ
   ⵉⵎⵎⵓⵜ ⵙⵍⵉⵎⴰⵏ ⵉⴷⴷⴰ ⵄⵍⵉ ⵓ ⴱⵇⴰⵀⵉⵎ
   ⴷ ⵡⵉⵍⵍⵉ ⵉⵜⵜⵉⵍⵉⵏ ⵖ ⵓⵛⴱⴰⵔ ⵏ ⴹⴹⵉⴹ
   (ⵜⴰⵙⵏⴰ ⵜⵉⵙⵙ 19)

2. ⴰⵏⵄⵉⴱⴰⵔ ⴳⵔ ⵍⵀⴰⵛⵎⵉ ⴷ ⵄⵓⵎⴰⵔ ⵓ ⵍⵕⴰⵏⴰⵃⵉ

ⵍⵀⴰⵛⵎⵉ:

ⴰⵣⵔⴳ ⴰⴷ (ⵏ) ⵍⵊⴷⵉⴷ ⵓⵔⵜⴰ ⵜⵏ ⵢⵓⵔⵎ ⵢⴰⵏ
ⵢⴰⵏ ⵉⴱⵏⴰⵏ ⵓⴳⴳⵓⴳ ⵍⵙ ⵓⴽⵓⵏ ⵉⵙ ⵉⵟⵍⵕ?
ⴰⴷ ⴷ ⵓⵔ ⵉⵏⴷⵔ ⵢⵉⴳⴳⵉⴳ ⵉⴳⵍⵓ ⵜ ⴰⴳⴰⵔ ⴰⴽⴰⵍ
ⵉⵎⵎⴰ ⴰⵥⴷⵉⵎ ⵎⴷⵉⵏ ⴽⴰ ⵜⵉⵛⵛⴰⵃ ⵉ ⵔⵔⵉⵕ
ⵇⴼⴰⵏ ⴰⵙ ⵏⵉⵜ ⵓⴳⴳⵓⴳ ⵓⵔ ⴰ(ⵔ) ⵉⴼⴼⴰⴹ ⵉ ⵢⴰⵏ

ⵄⵓⵎⴰⵔ ⵓ ⵍⵕⴰⵏⴰⵃⵉ:

ⵜⵉⵎⵎⵓⵖⵔⴰ ⵜⴳⴳⵣⵎ ⴷ ⴷⴰⵖ ⵙ ⵢⵉⵖⵉⵔ ⵏ ⵡⴰⵎⴰⵏ
ⵃⵍⵏⵜ ⴰⴽ ⴷ ⴰ ⴰⴳⵓⵣⵓⵍ ⴽⵢⵢⵉ ⵜⵉⴳⵓⴹⵉⵡⵉⵏ
ⴽⵓⵍⵍⵓ ⵉⵇⴹⴹⴰⵍⵏ ⴷⴰ ⵃⴽⴰⵏ ⵉⵔⴰ ⴰ(ⴷ) ⵜⵏ ⵖⵉⵏ

ⵍⵀⴰⵛⵎⵉ:

ⵉⵙ ⴰ ⵜⴰⵥⴱⵉⵍⵜ ⵜⵕⴰⴹⵇⵎ ⴰ(ⴷ) ⵙⵔⵡⵏ ⵙⴰⵡⵍⵖ
ⵀⴰⵏ ⵓⵔ ⴷ ⵍⵃⵇⵕ ⴰⴷ ⴷ ⵉⵙⵎⵓⵙⵙⵏ ⵙⵙⵉ ⵄⵓⵎⴰⵔ
ⵉⵙ ⵍ ⵉⴳⵍⴰ ⴰⴳⴰⴷⵉⵔ ⵔⴰ(ⴷ) ⵉⴳⵍⵓ ⵍⵉⵕⵉⵜ
ⵍⵥⴰⵢⴷ ⵎⵕⴰⵎⵉⴷ ⴷⴰ ⵜⵏ ⵉⵙⵙⵏ ⵉⵙⵙⵇⵕⵍ ⵜ
ⵖⵉⴷ ⴰⵔ ⵜⵏ ⴳⵉⵙ ⵔⴱⴱⵓⵏ ⵡⵉⵍⵍⵉ ⵜ ⵓⵔ ⵉⵙⵙⵏ

ⵄⵓⵎⴰⵔ ⵓ ⵍⵕⴰⵏⴰⵃⵉ:

ⵓⵔ ⵏⵃⵃⵓⵖ ⴰⵢⵍⵍⵉⵖ ⵏⵙⴽⵔ ⵇⵇⵓⴹⵜ ⵏⵃⵍ ⵜⵏⵜ
ⵓⵍⵍⴰⵀ ⴰⵎ ⴽⵎ ⵓⵙⵉⵖ ⴰ ⴷⴷⵍⵜ ⵓⵍⴰ ⴰⵔ ⵜⵜ ⵏⵙⴰⵡⴰⵍ
ⵏⵙⵙⵏ ⴰⵊⵎⵉⵍ ⵉ ⵡⵉⴷⴰ ⴳⵍⴰⵏⵉⵏ ⴰⵃⴰ ⴰⵏ
ⵜⴰⴽⴰⵜ ⴷ ⵓⵟⵍⵍⴰⴱ ⴰ(ⴷ) ⵉⵙⵎⵖⵉ ⵡⴰⴽⴰⵍ ⵍⵙ

ⵉⴳⵣⵣⵓⵎⵏ ⵏ ⵓⴱⴰⵍⵍⴰⵡ

1. ⵙⵍⵖ ⵏ ⴰⵎⵛⴹⴰⵇ ⵉⵔⵓⵔ ⴷ ⴰⵔⵔⴰ
   ⵙⵍⵖ ⵏ ⴰⵎⴽⴱⴰ ⵉⵔⵓⵔ ⴷ ⵓⵍⵍⵉ
   ⵙⵍⵖ ⵏ ⴰⵔⴳⴰⵣ ⴰⵔ ⵉⵜⵜⴳⴰⵍⵍⴰ
   ⵍⵙⵇⵛ (ⵏ) ⵡⵓⵍⵜⵎⴰ ⴽⴰ ⴰ(ⴷ) ⵉⵄⵄⵉ ⴷ ⵄⵉⵡⵉⵏ

2. ⴹⵓⵙⴰⵖ ⵜⵉⵙⴰⵡⵉⵏ ⴰⵔ ⴽⵓⵍⵍⵓ ⴱⵓⵙⵓⵏ ⵍⵟⵔⵓⵊ
   ⴰ ⵣⵉⵖⴷ ⴰ ⵜⵉⴳⵎⵎⵉ ⴰⴷ ⴽⵎⵎⵉ ⴰⵖ ⵉⵍⵍⴰ ⴷⴷⴰⵀⴰⵟ
   (ⵜⴰⴱⵏⴰ ⵜⵉⴱⴱ 5)

1. ⴰ ⵍⵍⵉⵃⴰⵡⵏ ⴰ ⵜⵉⴳⵓⴷⴰⵔ (ⵏ) ⵉⴷ ⴳⴰⵍⵉⵜⵏⵖ
   ⴰ ⴹⴹⵍⵟⴰ ⴷ ⵍⵛⵊⵊⴰⵊ ⴽⴰ ⴰ(ⴷ) ⴽⵯⵏⵜ ⵉⵃⵎⵎⵔⵏ
   ⴰ ⵍⵍⵉⵃⴰⵡⵏ ⴰ ⵜⵉⴳⵓⴷⴰⵔ ⵏ ⵡⵓⵍⵍⵉ (ⴷ) ⵜⵎⵥⵉⵏ

2. ⵍⵓⵛ ⵍⵍⵓⵣ ⴰ ⴰⴱⵍⵉ
   ⵏⵖ ⴷ ⴰⵔ ⴷ ⴷⴰⵖ ⵉⵙⴱⵓ
   ⵉⵙⴱⵓ ⵜⵙⴱⵓ ⵜⵉⵄⵏⵉ
   (ⵜⴰⴱⵏⴰ ⵜⵉⴱⴱ 6)

ملاحق النصوص الأمازيغية بـ "تيفيناغ"

دليل الصور والوثائق

الصور والوثائق المبثوثة في الدراسة :

المصادر والمراجع

المعاجم :

ـ شفيق، محمد : المعجم العربي الأمازيغي (سلسلة معاجم أكاديمية المملكة المغربية ـ النشر العربي الافريقي 1410 هـ، 1990 م).

Jordan, (A), Dictionnaire berbère - français Tachelhit, Rabat, 1934.

مصادر شعر الشاعر :

ـ ذاكرة الشاعر

ـ ذاكرة الجمهور

ـ تسجيلات الحاج لبنوج

ـ تسجيلات محمد مستاوي

ـ تسجيلات مريم أولسن

ـ تسجيلات الساخ ديسك

ـ سلسلة تيفاوين التلفزية، 1979

ـ سلسلة الأصيل التلفزية

ـ سلسلة كنوز التلفزية

بحث إجازة الحبشي (مرقون)

المخطوطات : دفاتر وأوراق تضم ما يناهز 17.000 بيت مخطوط بيمين الشاعر احيى

مراجع مساعدة :

ـ أمرير، عمر، رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام ، الطبعة الأولى، 2003، مطبعة مكتبة دار السلام ـ الرباط.

- أمرير، عمر، "الرحلات الأمازيغية - مصير قصائد الرزوق نموذجا"، الرحلات المغربية الداخلية 1912 - 1951، ندوة عبد الله الجراري، الحلقة الرابعة، تنسيق مصطفى الجوهري، منشورات النادي الجراري، رقم 1 - 3، الطبعة الأولى، 2000، المطبعة : بني يزناسن، سلا، الطبعة الأولى، 2005.
- التازي، عبد الهادي، التاريخ الديبلوماسي للمغرب من أقدم العصور إلى اليوم، المجلد الأول.
- الحسيني، مولاي الحسن، تراجم أعلام تارودانت المعاصرين، الناشر منتدى الأدب لمبدعي الجنوب، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1428 هـ، 2007 م.
- الجراري، عباس، من وحي التراث، مطبعة الأمنية، الرباط، ب.ت.
- مستاوي، محمد، أسايس، ديوان شعري أمازيغي معرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى، 1988.
- السوسي، محمد المختار، خلال جزولة، المطبعة المهدية، تطوان، ب.ت.
- عصيد، أحمد، خطاب الحكمة في الشعر الأمازيغي، تاسكلان تمازيغت : مدخل للأدب الأمازيغي - أعمال الملتقى الأول للأدب الأمازيغي - الدار البيضاء 17 و18 ماي، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، مطبعة دار المعاريف الجديدة، الرباط.
- Basset (H), Le culte des grottes au Maroc, Carbonel, Alger, 1920, p. 68.
- Berque (J), Vérité et poésie sur les Seksawa, in Revue Africaine, Tome XCVII, 1er et 2e trimestre, Alger, 1953, p. 155.
- Borgé (J), Viasnoff (N), Archives du Maroc, Editions Michèle Trinckvel, 1995, p. 43.
- Justinard, Notes d'histoire et de la littérature berbères, in Hespéris, V. 5, 1925, p. 228.
- Rovsing Olsen (M), Chants de mariage de l'Atlas Marocain, thèse de doctorat en ethno-musicologie, vo. 2, Université Paris X, 1984, p. 1 : 19.
- Stumme (H), Sidi Hammu als Geograph (orientalische studient th, Noeldek gewidmet, t 1, Gieszem, 1906.

الفهرست

الباب الثاني - شعر احيا : المصادر والقضايا -



المؤلف عمر أمرير

إزداد عمر أمرير بقرية أكرض بجهة تارودانت.

1985 - حصل على دبلوم الدراسات العليا من جامعة محمد الخامس - الرباط - بدراسة "الشعر الأمازيغي المنسوب إلى سيدي حمو الطالب" من القرن الثامن عشر تحت إشراف الدكتور عباس الجراري.

1986 - التحق بكلية الآداب والعلوم الإنسانية - بنمسيك - كأستاذ للأدب المغربي.

1986 - استمرار العمل التلفزي بالسلسلة الجديدة المشهورة بعنوان "كنوز".

1998 - نال درجة دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة محمد الخامس بمناقشة أطروحة "رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام"، تحت إشراف الدكتور عباس الجراري.

2004 - مدير أبحاث في مركز الدراسات الأدبية والتعابير الفنية والإنتاج السمعي البصري، بالمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.

صدر له :

- الشعر المغربي الأمازيغي — الدار البيضاء - 1975.
- أمالو، من الفنون الشعبية المغربية — الدار البيضاء - 1978.
- الشعر الأمازيغي المنسوب إلى سيدي حمو الطالب — الدار البيضاء - 1987.
- رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام — الرباط - 2003.

